

Національна академія наук України
Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка

На правах рукопису

УДК [821.161.2 + 821.161.1] – 2.091 «18/193»

Свербілова Тетяна Георгіївна

ЖАНРОВІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА
РОСІЙСЬКОЇ ДРАМИ кінця ХІХ – 30-х рр. ХХ ст.
В АСПЕКТІ ПОРІВНЯЛЬНОЇ ПОЕТИКИ

10.01.05 Порівняльне літературознавство

10.01.02 Російська література

Дисертація

на здобуття вченого ступеню доктора філологічних наук

Науковий консультант:

Д. С. Наливайко, доктор філологічних наук,
професор, член-кореспондент НАН України

Київ - 2011

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. Закономірності зміни жанрових парадигм в російській та українській драматургії XIX - початку XX ст. як компаративна проблема	13
1.1. Порівняльна поетика, генеалогія та історія драми.....	13
1.2. Трансформація жанрів драми в контексті нелінійних концепцій культури.....	38
1.3. Жанрові домінанти в драматургії російського та українського Модерну в аспекті історичної та порівняльної поетики: містерія – трагедія (комедія) – трагікомедія – мелодрама (водевіль).....	56
1.4. Стиль Модерн як реалізація вибухових процесів у міжжанровій взаємодії.....	64
1.4.1. На порозі Модерну: «Власть тьми» Л. Толстого в колі містерії, трагедії, трагікомедії, мелодрами.....	69
1.4.2. Національні особливості «сільського адюльтеру» в літературному дискурсі пізнього народництва: «Украдене щастя» І. Франка і «Влада темряви» Л. Толстого – містерія, трагедія чи мелодрама?	78
1.4.3. Динаміка містерії «діонісійного» та «християнського» типу в драматургії українського та російського Модерну (Леся Українка та Леонід Андрєєв).....	91
1.4.4. Драматична поема як неоміфологічна трагедія: образ «іншої країни» в мелійному дискурсі драматургії українського та російського Модерну (Леся Українка, І. Анненський, М. Гумільов).....	112
Висновки до розділу 1	127
РОЗДІЛ 2. Від Модерну до Авангарду: стильові течії та взаємодія жанрів в російсько-українському контексті	130
2.1. Неонатуралізм та мелодрама. Жанрові аспекти неонатуралізму в російській та українській драматургії (В. Винниченко, М. Арцибашев, Л. Андрєєв): зміна формату психологічної драми.....	131
2.1.1. Трансформація жанру російської сімейно-психологічної драми: шлях мелодрами і шлях трагікомедії (М. Арцибашев – А. Чехов -- Л. Андрєєв)	138
2.1.2. Трансформація жанру української мелодрами в неонатуралізмі: персонажі п'єс В.Винниченка – кати чи жертви ідеї «чесності з собою»?.....	149
2.2. Національні жанрові версії неокласицизму в драмі першої третини XX ст.: трансформація мотивів античної трагедії та образів літургійної містерії в драматичних поемах Лесі Українки і Марини Цвєтаєвої.....	164

2.3. Жанрові моделі російського та українського експресіонізму в драмі 20-30 х рр.....	186
2.3.1. Проблема національної ідентичності драми експресіонізму та месіанський проект «Нового Єрусалиму» як жанроутворюючий мотив.....	187
2.3.2. Драматургічний образ сучасного пророка у матрицях містерії та трагікомедії. «Пророк» В. Винниченка та «Адам и Ева» М. Булгакова.....	203
2.3.3. Оніричний топос дії в жанрах трагікомічних видінь та антиутопій російської та української драми та модель трагікомедії експресіонізму у М. Куліша.....	220

Висновки до розділу 2	230
------------------------------------	-----

РОЗДІЛ 3. Соцреалізм в аспекті компаративної поетики жанрів.....	232
---	-----

3.1. Жанрові модифікації драми 20-х – 30-х рр.: модернізм – авангардизм -- соцреалізм з погляду теорії культурного вибуху.....	232
3.2. Драматургія радянського періоду в дискурсі жанрів масової культури та проблема культурної ідентичності багатонаціонального феномену соцреалізму.....	239
3.3. Формульні жанри радянської драматургії як реалізація тяглих процесів у жанровому порядку.....	258
3.4. Жанр трагедії 30-х рр. поза класичним каноном.....	264
3.4.1. Жанр радянської «оптимістичної трагедії»: стратегії масової культури в «героїчній драмі» О. Корнійчука «Загибель ескадри» та в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневського.....	270
3.4.2. Різновекторна трансформація трагедійного у формульних та міметичних жанрах.....	290
3.4.2.1. Ракурс діахронії. Жанр революційної драми на мотиви громадянської війни як масовий та іноваційний проекти: неоромантична мелодрама 30-х рр. та екзистенційна народна трагедія 60-х рр.....	290
3.4.2.2. Ракурс синхронії. Київський текст 1918 року у жанрових версіях І. Микитенка (трагедійний кітч «Як сходило сонце») та М. Булгакова (трагедійний роман-полілог-міф «Белая гвардия»).....	308
3.4.3. Жанр «колгоспної трагедії» у матрицях кітчу й у матрицях абсурду: міфологема героїчної смерті в драмах Ю. Яновського та І. Микитенка та утопія як апокаліпсис в трагедіях А. Платонова та М. Куліша.....	325
3.4.4. Міфологема ентузіазму в моделі психологічної драми О. Корнійчука та О. Афіногенова: версія подолання смерті в радянському «високому» кітчі.....	365
3.5. «Колгоспна комедія» як формульний жанр.....	376

3.5.1. «Колгоспний водевіль» О. Корнійчука «В степах України» в аспекті жанрової інтертекстуальності : Шекспір та Гоголь.....	377
3.5.2. Імідж українського драматурга О.Корнійчука як «чужого-свого» у фантастичному бойовику кийвського російського письменника В. Некрасова та радянська біографія як драматургічний кітч.....	391
3.6. Міжжанрові взаємодії радянської формульної драматургії: синтез та трансформація жанрів (комедія – водевіль – неоромантична мелодрама – психологічна мелодрама – кримінальна мелодрама).....	395
3.6.1. Канон європейської «добре зробленої п'єси» у водевілях та неоромантичних мелодрамах І. Кочерги 20-40-х рр. та російська рецепція жанру мелодрами («Таня» О. Арбузова).....	397
3.6.2. Політичні репресії як «кримінальне читиво» 30-х рр. та протожанри кримінальної драми в мелодрамах І. Кочерги, О. Афіногенова та І. Микитенка.....	422
3.7. Модель «комедії з самогубством» в драматургії радянського періоду 20-30-х рр. в жанровому контексті Гоголя: Микола Ерדман і Микола Куліш. Лесь Курбас – критик М. Ерדмана.....	437
Висновки до розділу 3	452
ВИСНОВКИ. Жанровий шлях драми від містерії до мелодрами.....	455
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	461

«Бывают странные сближенья...»

(Пушкин А. С. «Граф Нулин»).

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасне літературознавство та сучасну компаративістику об'єднує посилена увага до теорії жанру. Втім, модерна диференціація теорії жанру в порівняльному літературознавстві поки що знаходиться на початковому рівні, принаймні у вітчизняній компаративістиці. Але проблеми та завдання жанрової типології завжди були актуальними і популярними у літературознавчих дослідженнях. Створення різного роду жанрових типологій традиційно було пріоритетним. Впровадження у гуманітаристику цивілізаційного підходу, поширення впливу методологій та методик антропологічних досліджень, зокрема, у літературознавстві та компаративістиці, запровадило передумови до виникнення універсальних жанрових типологій, які враховують загальнонаукові теорії розвитку та еволюції складних систем, якою, безперечно, є жанрова система літератури.

Наразі ми спостерігаємо сплеск уваги науковців до загальнотеоретичних трансдисциплінарних моделей. Цю хвилю потягу до запровадження у літературознавство та теорію жанру загальнонаукових методик та методологій можна схематично вважати третьою. Першою умовно можна визначити спроби російських формалістів у 20-ті рр. ввести поняття системи і подивитися на жанр як на загальнонаукову структурну систему формальних прийомів, а на еволюцію жанрів як на динаміку стильових змін, що руйнують стале ядро жанру. Водночас зв'язок між різними жанровими системами не розкривається.

Поняття загальнонаукової системи відносно до жанрів як взаємодії всіх рівнів жанрової еволюції було притаманним також другій спробі впровадження загальнонаукових моделей у літературознавство – московсько-тартуській семіотичній школі, яка у ставленні до жанрової еволюції поєднала загальні моделі структурної лінгвістики та кібернетики з класичним принципом

історизму як розгляду тексту, одним із відгалужень якого вважався жанр, -- у контексті культури певного часу.

Сучасні різноманітні цивілізаційні та антропологічні загальнонаукові підходи до жанрової еволюції ми класифікуємо як третю спробу розширення меж створення жанрової типології шляхом трансдисциплінарного перенесення категоріального апарату позалітературознавчих дисциплін до літературознавчої категорії жанру, як і взагалі до літературознавства як такого. Передусім це стосується сучасної антропології та сучасної філософії, категорії яких трансформуються в літературознавчих дослідженнях, таких відносно нових для вітчизняного літературознавства дисциплін, як синергетика, когнітивна поетика, рецептивно-комунікативна поетика. Виникає, наприклад, концепт «відкритої структури», що у методологічному плані виводить до проблем міждисциплінарності, дозволяє артикулювати зв'язки між філологією та філософією, антропологією, загальною теорією науки. Це передусім проблема перекладу в широкому розумінні, перекладу з мови однієї науки на мову іншої науки, перекладу міжкультурного та міжконцептуального [2]. З'являються спроби застосування загальнонаукових трансдисциплінарних методологій також і у вітчизняній теорії літератури [297].

Генологія у системному міждисциплінарному підході посідає чи не найважливіше місце. Жанрові категорії переосмислюються з позицій загальної теорії систем, з одного боку, та когнітивістики, з іншого боку, як продукт соціальної практики, що створює інтертекстуальні та метатекстуальні низки відповідностей до прототексту або серії текстів, як когнітивний та прагматичний засіб для інтертекстуального співставлення моделей, при цьому тексти та низки текстів перетворюються на жанрові прототипи в процесі інтертекстуальної та метатекстуальної взаємодії. Тому будь-який текст завдяки загально-типовому та соціальному компоненту авторського суспільного досвіду залежить від існуючих жанрових моделей, вважає Марко Джуван [563, р.1].

В сучасних системних дослідженнях генологія розглядається в інтердисциплінарному контексті літературознавства, естетики, ЗМІ студій,

психології емоцій, соціальної психології, психології пам'яті та математики. Так, приміром, Джохан Хорн пропонує створення та застосування низки теоретичних та комбінаторних принципів частоти слововживання як математичного виразу людської поведінки у вибірковому процесі утворення жанрів [562, р.1].

Але у працях такого типу, на жаль, існує реальна загроза розмивання кордонів дисципліни і позаісторичного переказу аксіом інших наук, як це інколи трапляється при наближенні, скажімо, синергетичного підходу до літературознавства, і не обов'язково це пов'язано з теорією власне жанрів. Тому, як вважаємо, нагальним завданням, зокрема у побудові жанрових типологій, наразі є плідне поєднання трансдисциплінарного підходу з традиційним принципом літературного історизму. Порівняльна типологія та порівняльна поетика жанрів в такому загальнонауковому аспекті ще не стала об'єктом для компаративістики, особливо, коли йдеться про вітчизняну компаративістику, котра більшістю відмовляється від теоретичного аспекту на користь конкретних співставлень.

На наш погляд, сучасна компаративна теорія жанрів потребує подвійного висвітлення: в аспекті історичної поетики та в аспекті порівняльної поетики. І першим кроком повинна стати побудова певної системи працюючих жанрових моделей в межах достатньо широкого історичного періоду, де можна було б виявити повторення базових закономірностей у розвитку жанрів драми. Ми звертаємося до порівняльної поетики жанрів, яка єдино може ці закономірності дешифрувати.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
 Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідних робіт Відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченко НАН України в межах комплексної теми.....

 (№.....)

Тему дисертації затверджено Вченою радою Інституту літератури ім. Т. Т. Шевченка НАН України (протокол № від)
і схвалено науково-координаційною радою з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (протокол №.....від).

Мета дослідження – виявити національно ідентичні жанрові моделі української та російської драми кінця XIX - 30-х рр. XX ст. та розглянути їхню трансформацію в аспекті порівняльної поетики на основі поєднання трьох загальнонаукових концепцій поступового та вибухового розвитку культури: лінійної (історичної), циклічної (пульсуючої), та вибухової (хаосу).

Досягнення поставленої **мети** вимагає вирішення таких **завдань**:

- визначити жанрову парадигму повторюваних жанрів містерії, комедії (трагедії), трагікомедії та мелодрами паралельно та одночасно у трьох описових моделях культури: лінійній, пульсуючій та вибуховій;
- охарактеризувати взаємодію та взаємопроникнення цих трьох принципів моделей в реальному часі українського та російського модерну, авангарду та соцреалізму на матеріалі жанрів драматургії (комедія, трагедія, трагікомедія, мелодрама);
- проаналізувати трансформацію жанрової парадигми в залежності від певного стилю доби (модерн, авангард, соцреалізм) та від конкретного напрямку (неонатуралізм, неокласицизм, експресіонізм)
- розглянути жанрово-стильовий літературний процес означеного періоду як нерозривну єдність, без провалів та розривів, як засвоєння традицій і розвиток загальноєвропейських тенденцій, як спільний шлях радянської та європейської масової культури;
- обґрунтувати підхід до драматургії соцреалізму як до масової культури, що розвивалася за тими ж законами, що й масова культура Європи та Америки у 30-х рр. XX ст.

- з'ясувати національну ідентичність кожної із діючих жанрових моделей, зосібна всередині феномену радянської драматургії, який вже не може мислитися нерозчленовано, як раніше;
- дослідити модифікації жанрових моделей в системі неканонічних жанрів драматургії радянського періоду (оптимістична трагедія, колгоспна трагедія, колгоспний водевіль, радянське «кримінальне читиво», «комедія із самогубством» тощо);
- подати класифікацію моделей формульних та інноваційних жанрів залежно від історичного ракурсу синхронії або діахронії та відповідно до вектору орієнтації на масове або високе мистецтво;

Об'єкт дослідження – українська та російська драматургія кінця XIX – 30-х рр. XX ст., у жанрових матрицях Модерну, авангарду та раннього радянського соцреалізму. Залучаються також російські епічні твори 20-30-х рр. та твори російського кіномистецтва пізнього соцреалізму.

Предмет дослідження – розвиток та трансформація жанрів містерії, комедії (трагедії), трагікомедії та мелодрами в українській та російській літературі доби Модерну, авангарду та раннього радянського соцреалізму.

Теоретико-методологічна основа дослідження поєднує традиційний компаративний метод порівняння близьких за історичним топосом артефактів та загальнонаукові методи та методики дослідження історії культури, що базуються як на історичному, лінійному підході, так і на циклічних моделях культури. Особлива увага приділяється методологіям теорії нелінійної динаміки, теорії нерівноважних процесів (за іншою назвою – дисипативних структур) у застосуванні до феноменів культури, концепції вибуху у культурі Ю. Лотмана - І. Пригожина - І. Стенгерс та ін. Визначається метод моделювання жанрової еволюції драми як створення загальнокультурних моделей певного історичного типу. Поряд з традиційним історико-літературним порівняльно-історичним та типологічним розглядом жанрів драми за основними стильовими напрямками доби, застосовується міждисциплінарний культурно-антропологічний підхід, що дозволяє розуміти

твір не тільки як історико-літературну цілісність, а й як об'єкт реалізації загальнолюдських культурних цінностей, а інтерпретаційні методики тексту поєднуються з комплексним аналізом соціальних інституцій, соціальних практик та контекстів, в які «вбудовано» цей текст. Зокрема, широко використовуються методики аналізу текстів масової культури як формульної літератури. Системний метод синтезу мистецтв застосовується також для порівняльного аналізу творів драматичного та кіно- мистецтва.

У порівняльній поетиці жанрів російської та української драми принципово поєднуються компаративні методики пошуку аналогій та методики типологічного зіставлення.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше на рівні сучасної компаративістики із застосуванням загальнонаукових концепцій культурного розвитку досліджено проблему жанрової взаємодії української та російської драми протягом значного періоду від модерну до раннього радянського соцреалізму, що розглядається у нерозривній єдності літературного та культурного поступу. Пропонується обов'язкове визначення національної ідентичності стосовно двох близьких за історією та топосом літератур. Особливо це стосується драматургії ранньорадянського періоду, яка вже не може мислитися не розчленовано на національні літератури. Теоретико-практичні концепти дослідження розвивають новий, як для української, так і для російської компаративістики, погляд на культуру тоталітаризму як на множинний феномен різнонаціональних і різновекторних літератур. Такі дослідження в Україні тільки починають з'являтися (Т. Гундорова, В. Хархун). Обґрунтовується підхід до літератури ранньорадянського періоду як до масової культури, який ще не знайшов наразі розповсюдження в українських дослідженнях.

Теоретичне значення дисертації полягає в застосуванні загальнонаукових нелінійних моделей культури, зокрема, теорії вибуху в культурі, до порівняльного вивчення трансформації жанрів української та російської драми як взаємодії різних механізмів вибухового та поступового

розвитку в культурі, в поєднанні концептуального теоретичного апарату традиційної компаративної генології та загальнонаукової теорії дисипативних структур, в обґрунтуванні теорії повільних та вибухових процесів в культурі з погляду сучасної компаративістики. Пропонується погляд на літературу радянського періоду як на масову культуру. Жанри драматургії радянського періоду розглядаються згідно з концепцією формульної літератури.

Практичне значення дисертації полягає в можливості використання її основних положень і результатів для подальшого дослідження жанрової історії української та російської драми XIX-XX ст. та розроблення університетських курсів з історії драматургії модерну, авангарду та ранньорадянського періоду, а також для укладання навчально-методичних посібників.

Особистий внесок здобувача: дисертаційне дослідження є самостійною і незалежною роботою, її результати отримано безпосередньо автором.

Апробація роботи. Дисертацію обговорено на засіданні відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (протокол № від). Її основні положення оприлюднювалися протягом більш ніж 20 років в доповідях на численних Міжнародних та Всеукраїнських конференціях, семінарах, симпозіумах.

Результати дисертаційного дослідження були використані при викладанні курсів історії російської та зарубіжної літератури в Київському національному університеті театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка, Київському національному лінгвістичному університеті, Київському славістичному університеті.

Публікації. За результатами дослідження надруковано монографію «Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики)» та статей у фахових виданнях.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається із вступу, трьох розділів і висновків. Обсяг основного тексту дисертації -- 475 сторінок,

загальний обсяг роботи -- сторінок. Список використаної літератури
складається з позицій.

РОЗДІЛ І.
ЗАКОНОМІРНОСТІ ЗМІНИ ЖАНРОВИХ ПАРАДИГМ В
РОСІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ХІХ - поч. ХХ ст. ЯК
КОМПАРАТИВНА ПРОБЛЕМА

1.1. Компаративна поетика, генологія та історія драми

Традиційне порівняльно-типологічне вивчення літератур як пошук типологічних аналогій та спільностей у двох чи більше національних літературах у сучасній компаративістиці дедалі частіше усвідомлюється як порівняльна поетика, що зближує компаративістику з теорією літератури. Порівняльна поетика визначається родоначальником цього напрямку компаративістики Р. Етьємблем як дослідження морфології, генології та стилів в процесі їхнього руху та трансформацій [336, с.21]. Послідовниками Р. Етьємбля у включенні до порівняльної поетики одною із складових генології як теорії порівняльного дослідження жанрів в історичному русі були Г. Р. Яусс, який вважав, що порівняльна поетика може спиратися на рецептивну естетику й на комунікативні студії, та А. Маріно.

Наразі вже є безсумнівним, що компаративне вивчення літератури на сучасному етапі вимагає певної переорієнтації у погляді на сам предмет дослідження, і багато хто з дослідників вважає, що таку можливість надала би ретельна увага до компаративної поетики, яка передусім мислиться як компаративна поетика жанрів [459, с.389]. Отже, на перший план у порівняльній поетиці, зазначає Д. С. Наливайко, «висунулося порівняльне вивчення жанрів і стилів у національних літературах у різні періоди їхнього розвитку і в параметрах різних художніх систем, їхніх змін і трансформацій» [336, с.37].

Сам термін та ідея «порівняльної поетики» з'являється у Німеччині у середині ХІХ ст. (Моріц Гаупт). «Морфологію поетичних форм» розробляв Вільгельм Шерер. Марсель Батайон, як пізніше й Адріан Маріно, Едвард

Касперський та інші компаративісти, вважали знаковим попередником сучасної компаративної поетики росіянина Олександра Веселовського з його «Історичною та порівняльною поетикою» (1894, 1899). Російська школа компаративістики свідчить, що саме О. Веселовський, а потім В. Жирмунський визначили предмет порівняльної поетики [459, с.387-395]. Ідею Батайона про необхідність орієнтації на загальну теоретичну поетику розвивав Рене Етьємбль. Він також вважав, що термін «порівняльна поетика» краще відповідає новим завданням компаративістики, ніж термін «теорія літератури»: порівняльному дослідженню літературних форм, історії жанрів, порівняльній історії літератури, компаративній естетиці [306, с.232].

Про виникнення типологічно подібних жанрових моделей в історично подібних умовах розвитку різних національних літератур писав Г. М. Познетт ще у 1886 р. у праці «Порівняльне літературознавство», де, за думкою Д. С. Наливайка, вперше визначено проявився порівняльно-типологічний підхід [336, с.16]. А модерна американська школа компаративістики, наприклад, вважає генологію базовою складовою частиною порівняльно-типологічного дослідження як академічної дисципліни (Р. Д. Клементс, К. Гільєн та ін).

Найрадикальніша програма, як висловився А. Маріно, у вивченні жанрів у межах компаративної поетики розроблена Р. Етьємблем, «який наполягає на “естетиці жанрів”, реалізованій порівняльним дослідженням літературних жанрів у якомога більшій кількості цивілізацій» [306, с.234].

Отже, компаративне вивчення жанрів складає суттєву конкуренцію суто теоретичному підходу до проблеми. На порядку денному вирішення проблем «зокрема щодо генези, еволюції та універсальності жанрів, “інваріантів” кожного жанру, термінологічної і/чи об’єктивної дефініції жанрів, а також появи нових жанрів, таких як аудіовізуальні та їхні модифікації...» [306, с.234]. На необхідності створення компаративної теорії жанрів наполягав К. Гільєн, який присвятив генології багато як спеціальних праць, так і розділів у загальнотеоретичних книжках. «Дослідження літературного жанру, -- вважає він, -- буде надто оригінальним, коли воно не зможе у певний момент запитати: що таке жанри? Які функції вони виконують? ... Питання жанру не має відводити надто далеко ані від теми, ані від форми» [110, с. 301].

У. Вайсштайн («Літературна компаративістика й літературна теорія», 1972) віддає перевагу саме поетиці жанрів, позаяк вона врівноважує історію та теорію літератури при вивченні окремих проблем компаративістики. У такому розумінні компаративна поетика жанру може потрактовуватися як вивчення системи жанрів окремого письменника за допомогою аналогій з інших національних літератур у найширшому контексті. Утім, приміром, Г. Дізерінк вважає, що це необхідна умова будь-якого дослідження, а не виключно компаративістського. Однак тоді компаративна генологія зведеться до загальної теорії жанру, з чим ніяк не можна погодитись. Генрі Г. Ремак зазначав, що «аналіз літературних жанрів, напрямів і мистецьких генерацій окремої країни, навіть якщо він має загальний характер, не є власне компаративістикою. Поняття жанрів, напрямів, шкіл, поколінь тощо імпліцитно існують у нашому розумінні літератури та її історії; вони – її внутрішні, а не зовнішні чинники» [394, с.48]. Франсуа Жост, наприклад, вважав, що компаративістика «має віднайти правила та закони, які можна застосувати до багатьох національних літератур, а також до сфери історії літератури й у вивченні еволюції жанрів, критики й методології, зрештою, і до всіх гілок великого стовбура науки про літературу» [185, с.63].

Компаративістика Східної Європи в свою чергу в останні десятиліття теж орієнтувалася на теоретичність. Так, порівняльна поетика визначає свій предмет у трактуванні передусім теорії жанрів, стилістики, метрики, порівняльного перекладу на конференції з літературної компаративістики в Будапешті у 1962 р. Російська компаративістика, яка починалася саме як історична поетика у працях О. Веселовського, схильна вважати порівняльну поетику складовою частиною історичної поетики, моментом її історичного розвитку, вивчення компаративного факту як етапу на шляху до загального [459, с.391]. Так, М. Й. Конрад називав порівняльно-історичну та порівняльно-типологічну поетики методами поетики історичної. Як відомо, однією з центральних проблем історичної поетики є проблема літературного жанру, «засобів його побутування й перетворення не тільки в часі, а й у різному національному та соціальному середовищі» [459, с.392]. А оскільки жанр є категорією не тільки формальною, а й змістовною, то предметом дослідження компаративної поетики жанрів стають також і системи філософських ідей інонаціональної культури та когнітивні національні моделі мислення. Генологічний аспект тісно переплітається з аспектом імагологічним.

Російська компаративістика, зокрема, генологія, радянського періоду, починаючи з другої половини ХХ ст., базується на так званому типологічному підході, який було розроблено у працях В. Жирмунського, і покладено в основу великої праці над багатотомним проектом «История всемирной литературы», який починався під науковим керівництвом І. Г. Неупокоевої. Дослідниця розвивала ідею спільного типологічного ряду, не в останню чергу у жанрових типологіях. Квінтесенцією типологічного підходу була історична стадіальність, яка ставила розвиток літератури у залежність від певної суспільно-історичної стадії. «Стадіально-типологічні аналогії в розвитку літератури, -- зазначав В. Жирмунський, -- виступають особливо чітко в тих випадках, коли окремі твори, жанри і стилі в літературах, не зв'язаних між собою прямими взаємодіями і впливами, виявляють риси більш-менш значної подібності, обумовленої загальними соціально-історичними причинами» [182, с.20].

Цей підхід до певної міри знаходився в опозиції до відомої у ХХ ст. теорії «психологічного підґрунтя» жанрів Поля Ван Тігема, яку розвивав К. Берк. Взагалі поняття «літературний жанр» у ХХ ст. неодноразово відкидалося. «Даремно цікавитися літературними жанрами, – стверджував услід за Б. Кроче і Поль ван Тігем, – яких дотримувалися великі письменники минулого; вони взяли найпрадавніші форми – епопею, трагедію, сонет, роман – не чи все одно? Головне – те, що їм це вдалося. Чи варто займатися дослідженням чобіт, у які був взутий Наполеон на ранок Аустерліца?» [505, с.51].

На іншому полюсі осмислення жанрів – судження про них М. М. Бахтіна як про «провідних героїв» літературного процесу [38, с.451].

Популярні у 80-ті рр. російські жанрові типології, як, приміром, «Литературные жанры» (1982) Л. В. Чернець, «Внутрижанровая типология и пути ее изучения» (1985) А. Я. Есалнек, переважно декларували історичний підхід всупереч «буржуазній компаративістиці», хоча поддекуди й визнавали важливість застосування теорії комунікацій, урахування уваги до читача, констатуючи, що у процесі створення жанрової типології «важко обійтися без звернення до загальної теорії літератури» [277, с.3]. «Жанр є похідним від історії, історичних зрушень, -- зазначається у вступній статті до 3 тому сучасної російської академічної теорії літератури... Жанрові форми ніяк не можуть претендувати на позачасовість, навіть одвічність, а можуть лише розраховувати знайти своє місце в узагальненій картині історії літератури, засвідчуючи собою різноманіття форм мислення, свідомості» [455, с.4-5]. «Якщо в “доромантичні” епохи обличчя літератури дійсно визначалася насамперед законами жанру, його нормами, правилами, канонами, -- стверджується в «Теорії літератури» В. Халізева, -- то у ХІХ–ХХ ст. воістину центральною фігурою літературного процесу став автор з його широко й вільно здійснюваною творчою ініціативою. Жанр відтепер виявився “особою другою”, але аж ніяк не втратив свого значення» [474, с.219-220].

Історизм завжди залишався домінуючою методологією у російських літературознавчих школах. Ще Ю. Тинянов розглядав жанр як елемент

жанрової системи певного періоду і вважав неможливим вивчати жанр поза жанровою системою його часу. Дослідник стверджував, що ознаки жанру в динаміці настільки «зміщуються» в часі, що годі й казати про єдність жанру як такого. Абсолютизувавши стрімку динаміку побутування жанрів, Ю. Тинянов зробив досить різкий висновок, що відкидає значимість міжепохальних жанрових феноменів і зв'язків: «Вивчення ізольованих жанрів поза знаками тієї жанрової системи, з якою вони співвідносяться, неможливо. Історичний роман Толстого не співвіднесений з історичним романом Загоскіна, а співвідноситься із сучасною йому прозою» [473, с.276].

Концепція «пам'яті жанру» М. Бахтіна, яка виділяє структурний інваріант жанру, немов би навпаки відходить від обов'язкового історизму. Насправді ж відбувається синтез, адже у Бахтіна йдеться про подвійний процес -- відродження та поновлення жанрів [447, с.81-98]. Найбільш впливовим у сучасній російській жанрології визнається творчий розвиток родо-жанрових ідей М. Бахтіна у дослідженнях Н. Тамарченка [448], зокрема концепції взаємодії канонічних та неканонічних жанрів тощо. Як і у М. Бахтіна, в центрі уваги сучасного теоретика знаходяться романні форми. Жанрова теорія Н. Тамарченка – це досвід чисто теоретичного підходу, докомпаративного за сутністю. Російська компаративна генологія багато в чому спирається також на ідеї М. Бахтіна про діалог культур, який відбувається у межах певних жанрів. Ідею діалогу культур, як і вчення Бахтіна про жанри, покладено в підґрунтя багатьох сучасних теорій.

Закономірним є те, що важливість та необхідність порівняльної типології жанрових парадигм завжди усвідомлювали медієвісти, адже саме у добу Середньовіччя відбувається закріплення жанрових форм. За висловом С. Аверінцева, для епох, що передують класицизму, «зберігає силу статична концепція жанру як сталих правил гри, в яку можна грати з віддаленим у часі партнером» [1, с.112]. Так, у розвідці Є. М. Мелетинського «Проблеми порівняльного вивчення середньовічної літератури (Захід/Схід)» [311, с.76-87] йшлося про значення вивчення середньовічної літератури для загального

(історична поетика) та порівняльного літературознавства. Середньовічні жанри, на думку вченого, є не тільки гідним, а й привілейованим об'єктом типологічної компаративістики, оскільки літератури різних регіонів у цей період були відносно незалежні одна від одної, розвивалися рівномірно і тому можуть порівнюватися між собою без особливих обмежень і застережень. Стадіальні типологічні сходження в середньовічній літературі виявляються головним чином на жанровому рівні, і доводять універсальний характер основних жанрових форм. Ця універсальність виступає на тлі значної строкатості (гетерогенності) генетичних джерел і процесів і на тлі культурно-історичної своєрідності ареалів бутті.

Утім, дійсно існує небезпека розмивання кордонів теорії жанру в історичній та порівняльній поетиці. Це чи не найкраще усвідомлюють ті вчені, які стоять на культурологічних, антропологічних, ширше – цивілізаційних позиціях. У цьому аспекті цікавою є думка А. Гуревича, відомого медієвіста, про можливість порівняльного дослідження [142]. Учений вказує на те, що історико-порівняльний метод може отримати різні застосування -- зосередження на рисах подібності, або, навпаки, слідом за М. Блоком, підкреслення у явищах, що порівнюються, рис розбіжності, своєрідності. Отже, наголос робиться не на зближенні, а на протиставленні. Саме використання порівняльно-історичного методу уможливило виявлення своєрідності й відмінності. Тому автор вважає непереконливою, приміром, спробу Д. С. Лихачова поширити ідеї М. Бахтіна про амбівалентність культури європейських Середніх віків та Відродження на багато в чому інший культурний регіон – на явища давньоруської культури й релігійності. А. Гуревич підкреслює: компаративістика — найважливіший засіб історичного дослідження, але її використання вимагає великої обачності й обережності.

П'єр Брюнель, розглядаючи можливість підпорядкування порівняльної поетики загальному літературознавству, застерігає проти ризику піддатися, за його виразом, «спокусі демона аналогій», спираючись передусім на подібність та збіги [69, с.101]. У книзі «Порівняння не доказ» Р. Етьємбль твердить, що

якщо вдасться довести збіжності фактів, віддалених у часі й просторі, стане очевидним, що скільки існують людина та література, стільки існують також форми, жанри, інваріанти. Отже жанр належить до найбільш спокусливих субстанцій для компаративного зіставлення, яке, дійсно може бути «не доказом», а порівняльна поетика жанру має розмежовувати типологічні збіги, що мають за мету виявлення неповторного, і аналогії, де метою є спільне.

Якщо перша половина ХХ ст. позначилася критичним ставленням до можливості існування сучасної жанрової типології взагалі, про що свідчить хоча б Ліонський конгрес 1939 р., який засвідчив кризу жанру, то друга половина ХХ ст. характеризувалася багатоаспектними підходами і модерними гіпотезами у питанні про жанр. Проблеми типології жанрів розглядалися на міжнародному колоквиумі у Страсбурзі у 1979 році, Найбільш відомі у другій половині ХХ ст. теорії жанрів, як, наприклад, доповідь «Закон жанру» (1980) Ж. Дерріди або ж «Літературні види» (1982) А. Фаулера, або ж «Навколо жанру: нові напрями в літературній класифікації» (1972) Поля Хернаді, позначені методологіями, які сповідували їхні автори, і скоріш можуть бути віднесеними до загальної теорії літератури, хоча й створюють певні жанрові типології. Значне місце посідали питання жанрової типології і в популярних підручниках з теорії літератури Р. Уеллека та О. Уоррена [479, с242-255] та ін.

Змістовний огляд історичної та сучасної генології знаходимо в книжці Т. Бовсунівської «Основи теорії літературних жанрів» (2009) [55]. «В сучасному літературознавстві категорія “жанру” пережила не найкращі метаморфози, -- стверджує Т. Бовсунівська, узагальнюючи постмодерні теорії жанру. -- У добу постмодернізму декотрі дослідники піддали сумніву саме існування цієї категорії [...] Насправді все було набагато складніше. Натомість народилось інше уявлення про жанр» [55, с.7].

Т. Бовсунівська визначає жанрову типологію як галузь компаративістики, «яка досліджує подібність жанрів та принципи їх структуризації, диференціації, ідентифікації. В межах жанрової типології надзвичайно актуалізується таке поняття, як “жанрова модальність”. Цим терміном позначається атрибутивна

властивість жанру виражати усталене ставлення до зображуваного об'єкту. [55, с.56].

«Розвиток української жанрології пострадянського часу, -- справедливо зазначає дослідниця, -- опинився в залежності від ситуації “поза базою”, тобто в ситуації відсутності базових наукових вітчизняних розвідок у цій галузі ...» [55, с.305]. Одною з нечисленних спроб теоретичної жанрової систематизації в сучасному українському літературознавстві є книжка Н. Копистянської [245], спеціально присвяченою загальним питанням жанру. Ця праця належить саме теорії літератури, хоча поняття жанрової системи в ній розрізняється як категорія національна та категорія епохи, напрямку.

Саме відсутність диференціацій між жанровими типологіями в теорії літератури та в компаративістиці, як здається, уможливило появу «чисто» теоретичних сучасних жанрологій, як в російській теорії літератури, так і в українській. На наш погляд, необхідною передумовою появи таких диференціацій могло б стати створення компаративних родо-жанрових поетик, розглянутих в історичному аспекті.

Наразі існує помітна тенденція наукового синтезу шкіл та напрямків міжнародної компаративістики у міждисциплінарних дослідженнях [199, с.241-242]. І в першу чергу, на наш погляд, з *cultural studies*. «Очевидно, що компаративістські моделі останніх десятиліть тяжіють до виходу на не лише міжлітературні, а й міжкультурні та міждисциплінарні зіставлення, -- підтверджує І. Папуша. -- Літературознавча компаративістика, особливо у її американському варіанті плавно переходить у т.зв. "культурні студії", що значно розширює об'єкт дослідження» [357, с.58-67].

Категорія жанру як специфічна компаративістична категорія не може не усвідомлюватися як одна з опорних в дисципліні *cultural studies*, яка зараз функціонує в цьому «американському варіанті» не в останню чергу як університетська з ухилом до методик викладання.

Так, приміром, фактично порівняльне літературознавство поєднується з культурними студіями в численних он-лайн та офф-лайн публікаціях Стівена

Тетеші де Зепетнека: як в його статтях у власному веб-журналі «CLCWeb: Comparative Literature and Culture» [542], так і в монографіях [577; 578]. Його загальновідомі 10 принципів компаративістики фігурують то як принципи літературної компаративістики, то як ті ж самі принципи cultural studies. Термін «компаративні культурні студії» (comparative cultural studies), запропонований та підтримуваний цим дослідником, подекуди просто підмінює літературну компаративістику. Зрозуміло, що категорія жанру в такій дисциплінарній невизначеності просто розмивається. Так, в статті з дуже промовистою назвою «Від літературної компаративістики сьогодні до культурних студій» вчений зазначає, що у традиційному вивченні жанрів, національному або компаративному, не беруться до уваги новітні дослідження у галузі культурних студій, фемінізму, мультикультуралізму тощо [578, p.5].

Жан Волш Хокенсон взагалі стверджує, що глобальні інтеркультурні контексти мають у майбутньому змінити аналітичні категорії компаративістики [561]. Франческо Лоріжжіо в статті «Компаративістика та жанри інтердисциплінарності», розглядаючи інтеркультурний вимір інтердисциплінарності, зазначає, що жанри – це той ґрунт, на якому пересікаються всі типи порівняння, всі різновиди інтердисциплінарності. Особливу увагу дослідник приділяє драматичним жанрам. Він вважає, що драма або вистава можуть слугувати моделлю або інструментом аналізу для фахівців з культурних студій [566, p.356]. Гаятрі Співак, хоча, як і Тетеші де Зепетнек, вважає, що категорії літературної компаративістики повинні відчувати вплив інтердисциплінарності, зокрема етнічних та культурних студій, але ставиться до цього з обережністю у своїх перспективах для «нової компаративістики» [576].

Втім в американській компаративістиці існує також і критичне ставлення до перетворення компаративістики на cultural studies і відповідно, до розширеного потрактування літературних жанрів. Так, приміром, у статті з дуже промовистою назвою «Коли компаративістика стає культурними студіями : Вивчення культур крізь жанр» Кетрин Аренс зазначає, що, починаючи з 1980-

х - 90-х рр., «літературознаство знаходилося на шляху до перетворення на культурні студії» [535, р.126]. Але, продовжує дослідниця, «порівняльні культурні студії такого ґатунку ні в якому разі не є порівняльними літературними або текстуальними студіями» [535, р.125]. Дослідниця подає розуміння жанру як структурних конвенцій, що дозволяють літературним творам з'являтися серед специфічних інтертекстуальних традицій і пропонує розуміти жанри як акти комунікації, оформлені таким чином, що вони можуть бути розпізнаними групами користувачів, пропонує сприймати текст як матеріалізацію комунікативної ситуації. Кожен жанр репрезентує не тільки естетичну форму, а й, також, втілення певної комунікативної ситуації, низки значень, що розміщуються в межах горизонту сподівань суспільства, як частка групової соціальної угоди суспільства [535, рр.125,128]. Але, стверджує К. Аренс, як комунікативні моделі, жанри треба розглядати як такі, що потребують щоб їх розглядали з потенційною можливістю вичленування із загальних культурних проблем, з якими вони в ніякому разі не повинні ототожнюватися [535, р.127]. Літературна компаративістика, що залучає висновки культурних студій, для того, щоб зберігти власну ідентичність, повинна з повагою ставитися як до літератури як до особливого роду текстуальності, що поділяється на жанри – особливі комунікативні моделі – та до культурної специфіки топосу, в якому відбувається комунікація [535, р.140].

Для нас виключно важливими є висновки К. Аренс стосовно комунікативної природи жанрів, адже погляд на жанри як на моделі комунікації, що виникають у певні часи у визначених групах суспільства, близькі до наших спроб жанрового моделювання згідно із варіативними принципами, що діють в культурі. Погляд на жанри як на комунікативні моделі культури запропонував ще Цветан Тодоров, який наслідував традицію М. Бахтіна [461]. Другий аспект комунікативної концепції жанрів – це збереження ідентичності генології саме як дисципліни літературної компаративістики, відокремлення її від культурних студій.

Критичне ставлення до ототожнення категорій літературної компаративістики, в першу чергу, категорії жанру, з прагматичними категоріями *cultural studies* висловлюється і в словенській компаративістиці. Так, Томо Вірк вважає, що притягнення *cultural studies* до літературної компаративістики призведе до фатальних наслідків для літературної компаративістики як для дисципліни. І хоча зрозуміло, що під впливом сучасних обставин компаративістика має розвиватися прагматично, наприкінці вона буде самозруйнованою тяжінням до соціальної релевантності та інституційних намагань вижити. Дослідник вважає, що треба приділити увагу можливості подальшого розвитку літературної компаративістики як незалежної дисципліни [580, p.1], відповідно із збереженням власного категорійного апарату, зокрема категорії жанру.

Як відомо, порівняльно-типологічний підхід є необхідним при вивченні близьких та історично обумовлених явищ не менш, ніж далеких і незвичних. Визначити себе – це в загальній теорії комунікацій означає завжди визначити іншого і відокремитися від нього. За виразом проф. Л. Вулфа в книзі «Винахід Східної Європи» (1994), інша цивілізація є дзеркалом, необхідним для самопізнання. При цьому першочерговим є створення метамови для такого типологічного опису, адже якщо визнати за незаперечне наявність його невідступної аберації, пов'язаної з певними ідеями та уявленнями, в тому числі національними, самого дослідника та його часу, то спроби визначення іншого, бодай в окремих аспектах, приречені на унікальність, як індивідуальну, так і національну.

Все це надає можливості по-новому підійти до висунутої Д. Дюришиним категорії міжлітературних спільнот колоніального та тоталітарного типу, зокрема східнослов'янської спільноти, що сьогодні привертає особливу увагу дослідників національної культури. «Диференціація міжлітературного процесу з точки зору міжлітературних спільностей буде вимагати розробки нових критеріїв жанрового розвитку художньої літератури», -- зазначає Д. Дюришин

[171, с.51]. Цей аспект традиційно вважається недостатньо розробленим. Нагальною є також необхідність створення жанрової моделі драматургії.

Дослідники, які пропонують концепт ареалу Середньої Європи як культурної спільноти, пов'язують розвиток компаративістики і славістики, попри їх очевидну розбіжність, а генологію вважають однією з найбільш плідних галузей славістики і русистики зокрема, поряд із компаративістикою. «[...] У сфері літературознавства виявляється орієнтація на компаративістику, жанрові і морфологічні підходи, саме в галузі русистики, - відзначає чеський дослідник И. Поспишил, який висуває проект інтегрованої жанрової типології і теорії ареальних досліджень у славистиці Середньої Європи. - [...] Здається, що найбільш плідними галузями літературознавства в загальному і славістичному літературознавстві в особливості є жанрологія (генологія, теорія й історія літературних видів, жанрів) і [...] компаративістика (порівняльне літературознавство), про що свідчить кількість сучасних видань і дослідницьких центрів у Середній Європі. [...] Хоча розвиток компаративістики не можна пов'язувати тільки зі славістикою, незаперечним є той факт, що саме зі славістикою пов'язаний розвиток її методології. Тиск соціальних наук [...] виявляється тут у формі транзитивної, тобто перехідної зони соціальних наук, які взаємно переплітаються, і філології.[...] Необхідність нової побудови теорії ареалу як інтегрованого простору, що пов'язує воедино філологію і соціальні науки, стала наразі очевидною» [380, с.95,98,99].

І. Фрід, аналізуючи теорію міжлітературних спільнот Д. Дюришина, пропонує розглядати їх як єдиний текст у структуралістському та постструктуралістському розумінні, тобто поєднати історичну та порівняльну поетику з науковими школами другої половини ХХ ст. [550, р.85-88]. «У протизагаді проти вузької літературності традиційної компаративістики, -- вважає М. Шайтанов, -- виникає широкий культурний (культурологічний) підхід, що оголошує літературу лише одним із текстів і розповсюджує у той же час характерний для неї текстуальний підхід на весь простір культури. При цьому

семіотична текстуальність виступає [...] як загальна природа різного роду мовних висловлень [...]» [512].

Польський компаративіст Б. Бакула відзначає недостатнє теоретичне осмислення проблем взаємопроникнення культур, що могло б замінити вже неактуальну модель слов'янської єдності. Має сенс стимулювати інтерес до нових методів і напрямків літературознавчих досліджень без слов'янофільських ідеологічних підтекстів. Сучасна літературна компаративістика стоїть перед обличчям нових проблем культури і змін цивілізації. Серед них -- слов'янські літератури в їхніх відносинах з кіно і театром, а також у світлі змін у масовій культурі [48].

Отже, генологія у модерних компаративістичних дослідженнях неминуcho поєднується із низкою цивілізаційних аспектів культури. Без створення альтернативних історико-теоретичних моделей на різних рівнях дослідницького тексту сучасна генологія існувати просто не може. З іншого боку, саме порівняльна теорія жанрів дозволяє вирішувати питання не тільки компаративної історії, а й компаративної поетики жанрів. Тому актуальним стає не тільки культурний паритет як необхідна умова досліджень, а й переакцентація з переважно проблемно-тематичного рівня на компаративну поетику.

При цьому виникає нагальна потреба у розмежуванні й відокремленні жанрової системи української драматургії від російської для уточнення специфіки першої у порівнянні з другою і створенні порівняльно-історичної типології жанрів в російській та українській драматургії в контексті європейської та східно-європейської драми. «Національні літератури живуть спільним життям тільки тому, що вони не схожі одна на іншу, -- вважав Б. Г. Реїзов. -- Якщо єдність усіх національних літератур розуміти як нескінченну систему зв'язків, що постійно виникають, вічно створюються, то потрібно дійти до висновку, що ці зв'язки, стимулюючи розвиток національних літератур, разом з тим розвивають їхню національну своєрідність» [392, с.276-310]. Визначення своєрідного, несхожого через типологічне

виявлення спільного та схожого – завдання компаративного дослідження взагалі, і компаративної поетики жанрів зокрема.

Про з'ясування відмінностей як про мету компаративного дослідження йдеться й у класичній російській праці В. Жирмунського «Літературні течії як явище міжнародне» (Доповідь на V конгресі Міжнародної асоціації літературної компаративістики у Белграді, 1967): «Для історика літератури, що вивчає проблеми літературних взаємодій і впливів, питання про ці відмінності та їхню літературну та соціальну зумовленість не менш важливе, ніж питання про подібності» [183, с.358].

Останнім часом російські культурні ініціативи спрямовані на розвиток саме порівняльних досліджень. «Причини того, чому таке дослідження необхідне саме зараз, -- підкреслює, наприклад, “Новое литературное обозрение”, -- в однаковій мірі суспільні й естетичні. Суспільні — очевидні, але естетичні не менш важливі. Українська й російська літератури можуть бути зіставлені як два рівноправних “поля” (за Бурд'є) — що дозволяє уникнути домінування двох методологій, популярних нині при дослідженнях україно-російської політичної та суспільної взаємодії: постколоніальних досліджень [...] і геополітичної конспірології [...]» [173].

Це варто визнати особливо важливим ще й тому, що у ХХ ст. й дотепер у світі українська література сприймається переважно як своєрідний варіант російської, і не тільки у масовій свідомості, а й з боку теоретиків-компаративістів. Так, Генрі Г. Ремак зазначав, що «інколи неможливо встановити чіткі межі між порівнювальними літературами» [394, с.50-51]. Дослідник вважав, що українська література знаходиться у таких самих стосунках до російської, як валійська до англійської, нижньонімецька до німецької, сицилійська – до італійської. Навіть зважаючи на те, що політична мапа змінилася з 1961 р., коли було висловлено цю думку, українська література залишається інкогніто для світу не в останню чергу завдяки своїй близькості до російської. Д. С. Наливайко слушно зазначає, що «непопулярність» чи «невпливовість» окремої літератури «часто буває

непрямо пропорційною її фактичним здобуткам, її об'єктивно суцільному внеску в світовий літературний фонд. Загальновідомо, що далеко не завжди ці здобутки ставали знаними за межами країни, що їх вихід за ці межі залежав не тільки від літератури, а й позалітературних чинників. Однак відсутність розголосу не може ставити під сумнів об'єктивну цінність національних літератур, так само, як і їхню значущість у порівняльно-типологічному аспекті» [336, с.20].

І тому компаративна типологія дуже небезпечно близьких української та російської літератур має не тільки теоретичну мету. Адже з'ясовуючи подібне, компаративістика завжди виявляє розбіжне – те, що відрізняє одну національну літературу від іншої. Тільки тоді вона буде усвідомлюватися не як варіант першої, а як самостійний історико-культурний феномен. «Загалом можна стверджувати, -- продовжує свою думку Генрі Г. Ремак, -- що дослідник, який наполягає на компаративній природі подібних хитких тем, повинен виявити готовність дати вичерпне обґрунтування того, що він розглядає сутність вагомих відмінностей у мові, національній належності чи традиції» [394, с.51].

Е. Касперський описує подібний тип стосунків між близькими культурами, одна з яких вважається домінуючою, а друга – залежною, -- у такий спосіб: «Бувало й надалі буває так, що чужа культура вважається варварською, “нижчою”, не визнаються не тільки її значення й цінності, а й право на існування. Прикладів цього безліч. Свідчать вони про те, що компаративістика повинна досліджувати не тільки близькі між собою, дружні культури, а й враховувати ситуації анімозії, взаємовідштовхування й взаємовиключення, конфлікту, ворожості. Адже істина є справжньою, коли є цільною» [223, с.144-145].

«У широкій історичній перспективі взаємодія культур завжди є діалогічною, -- писав і Ю. М. Лотман. – [...] Те, що діалог культур супроводжується зростанням несприйняття того, хто приймає, до того, хто над ним домінує, та гострою боротьбою за духовну незалежність, -- важлива типологічна риса» [292, с.122-123]. Тому будь-який вплив усвідомлюється як діалог. Актуальними для української культури бачаться нам міркування

вченого про впливи як діалог двох нерівних культур. «На початку діалога, -- зазначає дослідник, -- домінуюча сторона, приписуючи собі центральну позицію в культурній ойкумені, нав'язує приймаючим стан периферії. Ця модель засвоюється ним, і вони самі себе оцінюють подібним чином [...] Однак при наближенні до кульмінаційного моменту "нова" культура починає стверджувати свою "стародавність" та претендувати на центральну позицію в культурному світі [...] Вторгнення зовнішніх текстів відіграє роль дестабілізатора та каталізатора, призводить до руху сили місцевої культури, а не підмінює їх [...] Те, що момент, коли той, хто приймав потік текстів, раптово змінює його напрямок і перетворюється на активного транслятора, супроводжується спалахом національної самосвідомості та зростанням ворожості до того учасника діалогу, який домінував дотепер, -- в конкретних історичних обставинах може пояснюватися політичними ба навіть військовими претензіями останнього на керівну роль поза сферою культури» [292, сс.123,126].

Сьогодні стає все більш очевидним, що бажання бачити власну культуру як центрально-європейську підсвідомо формується за принципом окциденталізму, тобто міфологізованого погляду на Європу з боку Сходу, погляду, який, за спостереженням Т. Гундорової, історично був теж колоніальним дискурсом, в основі якого лежить «втрата» і «здобування» Європи. Отже на українському ґрунті закріплюється модель окциденталізму, що базується на репрезентації «іншого» з позиції сильного центру (Європи, Риму). Відтак, вважає дослідниця, разом з ідеями європейської емансипації історично в українській культурній самосвідомості прищеплюється ідеал Заходу, побудований на римській імперській моделі і на концепції Відродження, тобто на тих ідеях, які стали квінтесенцією західного мислення. Український окциденталізм перетворює і реструктуризує українську культуру з точки зору «інакшого», себто Європи, запозичаючи її ідеї і таким чином ще більше відсторонюючи себе від бажаного західного світу. Окцидентальна риторика в українській літературі конструює саме поняття Європи за

уявленнями романтиків та просвітителів, тобто орієнтується на історично обмежену модель європейської ідентичності, не враховуючи мультикультурності концепту «Європа». Очевидно, підсумовує Т. Гундорова, аналіз окциденталізму під кутом зору формування української ідентичності може дати інший вимір європейськості – не західного, а східноєвропейського типу [136, с.5-44]. І з цим не можна не погодитись.

Національна література складає суттєву частку культури Східної Європи. Тут і треба шукати її найближчі контексти. Це визначення себе не тільки безпосередньо через центрально-європейський досвід, а у колі історичного діалогу з найближчими культурами, в першу чергу, російською.

Як відомо, сучасна компаративістика цікавиться вже не стільки питаннями «взаємин», а тим більше – впливів (хоча цей традиційний аспект залишається актуальним у певних літературних школах), -- скільки питаннями типологій різного роду. Тому ми у своїй праці намагаємося уникати терміну «взаємини», який остаточно скомпроментував себе у радянському літературознавстві, адже під «взаєминами» розумівся виключно вплив російської літератури на інші національні літератури. Можливо, важливішим для сучасного дослідження двох близьких літератур стане термін «аналогії», який вже широко вживається у компаративістиці. Метод аналогій має на увазі співставлення явищ, коли не йдеться про впливи. Отже універсальний типологічний підхід, метод типологій, може з успіхом бути поєднаним з методом аналогій. Саме цим визначається дихотомічна структура нашого дослідження, де кожному українському автору чи п'єсі відповідає аналогічна за жанровим принципом російська п'єса.

Актуальною стає також необхідність відмови від універсалізму лінійної моделі розвитку драматургічних жанрів і доповнення її іншими культурологічними парадигмами, приміром, циклічного та вибухового розвитку. Складності у розгляді цього аспекту пояснюються компаративною невизначеністю жанрового змісту драматургічних жанрів як системи взаємодій та взаємовпливів в історії драми XIX - першої третини XX ст.

Особливо це стосується молодих драматургічних систем нового часу, якими є як російська, так і українська літературна нова драма.

Російська літературна драма виникла під значним впливом французького класицизму в середині ХУІІІ ст. після початкового періоду шкільної та придворної драми ХУІІ ст. Українська драма, навпаки, після потужного періоду шкільної драматургії ХУІІ – ХУІ ст., пов'язаної із Києво-Могилянською академією, не зазнала впливу класицизму й розвивалася вже з початку ХІХ ст., водночас в матрицях сентименталізму, романтизму та реалізму. Для обох літератур характерним було наслідування європейських жанрових взірців, а, з іншого боку, тісна жанрова взаємодія, яка не може бути поясненою формулою «імперія-колонія». Жанрова своєрідність була не тільки частиною зовнішніх та внутрішніх впливів, але становила суттєвий зміст національних культурних проектів, які суттєво відрізнялися вже на рівні категорії жанру.

Так, наприклад, у ХХ ст. була поширеною концепція Д. Чижевського, який запропонував формулу національної літератури початку ХІХ ст. як «неповну літературу неповної нації», одним із ключових моментів якої стала жанрова теорія. Втім, наразі з цією концепцією не погоджуються сучасні дослідники, Так, Г. Грабович слушно зауважував, що «поняття "неповної літератури" допускає модель "повноти", і таку модель, тобто типологію жанрової системи, безапеляційно, схематично запозичують у західних літературах. Але, ясна річ, ніщо нас не зобов'язує приймати будь-яку модель з її гамою жанрів і стилів — чи то англійської, чи французької, чи навіть російської літератур — як закономірну, як взірець теоретичної "повноти". Адже кожна література віддзеркалює динаміку і потреби свого суспільства, і висування якихось універсальних вимог межувало б із схематизмом» [121].

Отже порівняльна поетика жанрів може розглядатися як одна з центральних не тільки у загальній теорії літератури, а й у вирішенні проблем історії національних літератур у порівняльному аспекті (Д. Дізерінк, У. Вайсшайн) [459]. Загальним є також питання про те, які саме драматургічні жанри виникають у літературі нового часу і мають певні типологічні ознаки як

протожанри та метажанри, мають свою семантику та морфологію, визначену жанрову структуру та її модифікацію. Е. Бентлі, наприклад, в своїй типології розглядав чотири види п'єс: комедію, трагедію, трагікомедію й мелодраму. Дослідник вважав, що ці чотири типи, змінюючись у русі історичних епох, залишають незмінними фундаментальні жанрові риси. У цій розвідці ми приймаємо таку типологію із подальшими уточненнями. Наразі немов би вважається безсумнівним, що драматургічні жанри, як і інші, розраховані на історичну сталість рецепції, яка, власне, і дозволяє визначати їх так чи інакше. Н. Фрай свого часу зазначав, що літературний контекст стає особливо оперативним, коли йдеться про тексти, що належать до одного жанру, коли вступає до дії жанрова конвенція. М. Бахтін створив відому метафору «пам'ять жанру», тобто теж мав на увазі конвенційність жанру.

Для вітчизняної історії літератури не зовсім традиційним є підхід до проблеми взаємодії та синтезу драматургічних жанрів з погляду нелінійних концепцій культури, як то циклічної моделі, моделі культурного вибуху, тощо, які співіснують в динаміці культурного розвитку поряд із сучасною концепцією повільних, поступових процесів нового історизму не тільки у діахронії, але й у синхронному зрізі як наявність різних жанрових стадій розвитку в одному часовому шарі. Разом із тим, суттєвим досягненням цивілізаційної компаративістики вважається подолання виключно лінійної концепції історії культури.

Тому актуальним є створення динамічної моделі трансформації жанрів в російській та українській драматургії та виявлення типологічних закономірностей у сходженнях та розбіжностях, що дозволить визначити специфіку жанрового розвитку обох літератур. Наше припущення полягає в тому, що життя та розвиток драматургічних жанрів може розглядатися у координатах трьох взаємопов'язаних моделей культури: поступової (лінійної), циклічної (пульсуючої) та вибухової (хаосу). Культурний феномен кінця століття, тобто виникнення якісно нових естетичних явищ в культурах перехідного періоду, з погляду циклічної моделі є завершенням певного

культурного циклу і водночас початком нового, який структурно повторює риси попереднього циклу. З погляду ж моделі культурного вибуху цей феномен характеризується випадковістю і непередбачуваністю. Проміжки між перехідними періодами обіймає поступовий (лінійний) розвиток. Ця взаємодія може здійснюватися на багатьох рівнях.

Жанрові «повернення» в історії європейської драматургії, як уявляється, підпорядковані певному універсальному закону, пов'язаному з циклами «століть культури». Остання метафора є логічним розвитком закону «*fin de siècle*» -- закону виникнення певних якісно нових естетичних явищ в культурах перехідного типу. Образно кажучи, якщо в історії є феномен рубіжної, межової свідомості, життя «при дверех», як казали старовіри, тобто є есхатологічний час чекання апокаліпсису, відповідно, є і «проміжки». При цьому зрозуміло, що «століття культури» не зобов'язані співпадати з реальними хронологічними рамками історичних століть. Більш того, вони ще мають не тільки типологічну, а й національну специфіку.

Природно, мова не йде про буквальне повторення, копіювання жанрової структури, а про «зняття», стилізацію, пародіювання, пристосування жанроутворюючих домінант до нових історико-культурних умов. Це гра з відомим жанром, свідомо чи несвідомо (на рівні раціонального сприйняття). Таким чином повторення жанру завжди буде його «обігруванням», «виставленням», стилізацією, пародіюванням в залежності від індивідуальної авторської орієнтації. Йдеться про ту культурологічну категорію театральності, що визначає не тільки естетику, але й саме існування історичного проміжку, що проживає «*homo ludens*». Відносно жанрів драматургії це розшифровується як включення рис протожанру в антиномічні за генезою інші жанри. Таким чином відбувається жанрова стилізація.

Жанрова модель літературного розвитку у специфічних літературних спільнотах колоніального типу традиційно вважається «білою плямою». Щодо жанрової моделі драматургії, то її взагалі немає. Ми вважаємо плідним, незважаючи на це, починати одразу із дослідження моделей не тільки у

спільнотах, а й у широкому культурно-географічному контексті. Так, наприклад, існування української мелодрами у кінці XIX - поч. XX ст. пов'язується не тільки з наслідками історичних обмежень з боку російської культури, а й з принципом жанрової стилізації у Модерні. Так само і поява трагікомедії пояснюється не тільки пошуком шляхів національної самобутності у засвоєнні загальноєвропейського досвіду, а і з домінуванням цього жанру у порубіжні культурні епохи, що визначаються як стан біфуркації, або вибуху. Це зближує культури, існуючі поза спільнотами.

Комбінований розгляд жанрових процесів у параметрах трьох культурологічних моделей надає нові можливості для дослідження такої традиційної категорії, як жанр. Особливо це стосується жанрів драматургії, яка, завдяки своїй близькості до театралізованих форм культури, якомога краще відповідають пафосу кінця XIX -- першої третини XX ст., коли на кін культурної історії упевнено виходить «людина, котра грає». Для нашого дослідження ми обираємо подвійний ракурс. По-перше, драма XIX ст. розглядається у константах лінійної та циклічної моделей культури, як продукт сталого, поступового розвитку жанрів в проміжку між культурними вибухами. По-друге, доба Модерну та Авангарду, тобто сколку XIX-XX ст. та перших трьох десятиліть XX ст., розглядається у константах вибухової моделі, яка переходить знову у лінійно-циклічну. Тобто вибух у нашій концепції змінюється на поступовий розвиток жанрів у добу соцреалізму. Ми намагалися побачити дію цих закономірностей одразу у двох літературах – українській та російській – в межах порівняльної поетики жанрів.

Історично вибух в культурі на рубежі ХУІІІ – ХІХ та ХІХ -- ХХ ст. призвів до змішування жанрів, або поліжанровості, водночас із прагненням до збереження «чистоти» жанру. Характерною стає динаміка жанрових форм, рухомість жанрового кордону, порушення жанрової парадигми як нормативної моделі і злам бінарної, антиномічної опозиції «трагедія-комедія». Визначення домінантних рис протожанрів стає необхідним для атрибуції текстів. Для цього використовується метод жанрової типології, який дозволяє виділяти інваріантні

функції в еквівалентних системах і створювати алгоритми характерних типологічних ознак за семантико-морфологічними параметрами.

Вибір жанру при цьому залежить не тільки від літературної конвенції, а й від національного менталітету. Так, приміром, видозміну жанрів драми від містерії до трагікомедії та мелодрами можна простежити на прикладі російської драматургії Модерну та Авангарду. Російська драма XIX ст. тяжіла до соціально екзистенційного конфлікту трагедійного типу. Це може в соціально-психологічному плані бути поясненим традиційною для російської ментальності ідеєю боговизначеності і антиномічності екзистенційного та побутово-особистого («Миру ли провалиться или мне чаю не пить?»). Натомість, українська драма була вільною від цієї боговизначеності і антиномічності і екзистенційність трансформувала у сферу саме побутово-особистого, залишивши «кляті питання» майже виключно історичним жанрам. Тому жанрові зусилля зосередилися на мелодрамі і, перевівши драматичну дію із зовнішнього плану (тип французької мелодрами) на внутрішній, українська мелодрама на початок XX ст. стала одним із основних генераторів цього жанру. Водночас вибухові процеси на рубежі століть створили можливість для широкого вибору жанрової парадигми. Після появи містерії стало можливим виникнення найзначнішого у XX ст. жанру – трагікомедії.

Якщо вважати, що доба Модерну стала жанровим вибухом, то вибір шляхів приходить на 20-ті роки. Але вступили у дію випадкові процеси, якими стали політичні події 30-х рр. Біфуркація завершилася виникненням казуальних жанрових утворень – оптимістичної трагедії, безконфліктної комедії, «просто» драми. Входження у світовий контекст не відбулося. Ця випадковість поступово стала згодом усвідомлюватися як закономірність, тобто як жанри соцреалізму. Доба Модерну, змішуючи жанри, пропонує шляхи подальшого розвитку жанрової системи драматургії. І, по-перше, це шлях трагікомедії, «найсучаснішого із жанрів», за одностайним визначенням його дослідників. Але сталося так, що у XX ст. східнослов'янські літератури не пішли цими шляхами. Містерію і міраклі було замінено на героїко-

революційну драму (В. Білль-Білоцерковський, Б. Лавренъов, І. Микитенко, О. Корнійчук), трагедію – на «оптимістичну трагедію», комедію – на водевіль. Навіть жанр, якому дійсно тут пощастило, -- мелодрама – змушений був маскуватися під ліричну комедію. «Свій шлях» радянської драми виявився згубним. Жанрова уніфікація стала не просто тоталітаризацією жанрової взаємодії, а й втратою можливостей, що були рівноймовірними на момент вибуху кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Обрізані шляхи трагікомедії кінця 20-х рр. свідчать про те, що навіть втрати не були уніфікованими, і в даному випадку найбільш структурованою і орієнтованою на європейські шляхи була саме українська модель трагікомедії. Тим більше втрачено.

З 30-х рр. починається час мелодрами. Звичайно, подібне жанрове визначення суперечило героїчному наступальному пафосу соціалістичного реалізму, тому мелодраму називали комедією.

Запропонована схема розвитку та трансформації жанрів дещо відрізняється від традиційної лінійної історії драматургії, згідно з якою розвиток жанрів історично пов'язаний з певним художнім напрямком, і виникають певні жанри, як і зникають з історичної арени, лише у свій, визначений історичними закономірностями, час. Так, згідно з цією історичною концепцією, жанри середньовіччя цілком переривали традицію античності і виникали як нові, отже, наприклад, не можна говорити про єдність містерії античності та середньовіччя. Ця історична типологія жанрів дає інше наповнення також і концептам мелодрами і трагікомедії, які визначаються як певні історичні жанрові категорії ХУІІ ст., які дуже далеко відходять від сучасного розуміння трагікомедії та мелодрами, тому важко знайти спільні знаменники для настільки різних феноменів. Дійсно, якщо залишатися у річищі лише історичної поетики жанрів, то наша схема жанрової видозміни може здатися абстрактною. Але якщо до історичного розгляду приєднати принципи циклічного (пульсуючого) та вибухового розвитку, чергування вибухових та

сталих, поступових процесів в культурі, то запропонована схема зміни жанрових моделей в таких потрібних координатах може стати гідною на увагу.

Безперечно, будь-яка теоретична схема, теоретична модель, накладена на живий історичний процес, виглядає достатньо умовно. Саме про це говорив Ю. М. Лотман у праці «Внутренние структуры и внешние влияния»: «Традиційне вивчення уявляє собі культуру як певний впорядкований простір. Реальна картина значно складніша й безладніша. Випадковості окремих людських доль, переплетіння історичних подій різних рівнів населяють світ культури непередбаченими зіткненнями. Струнка картина, яка малюється дослідникові окремого жанру або окремої замкненої історичної системи, — ілюзія. Це теоретична модель, яка якщо й реалізується, то тільки як середнє між різними нереалізаціями, а найчастіше вона не реалізується взагалі. «Чистих» історичних процесів, які б являли собою здійснення дослідницьких схем, ми не зустрічаємо. Більше того, саме ця безладність, непередбачуваність, «розмазаність» історії, що настільки засмучує дослідника, являє цінність історії як такої. Саме вона наповнює історію непередбачуваністю, наборами ймовірних випадковостей, тобто інформацією. Саме вона перетворює історичну науку із царства шкільної нудьги на світ художньої різноманітності» [287, с.118].

Варто зазначити також, що є й інша концепція виникнення дискурсу соцреалізму та його жанрової системи, яку запропонував Б. Гройс і наразі розвивають дослідники масової культури у рідчизні cultural studies. Соцреалізм виникає як закономірний проект авангардної парадигми, який має аналоги у масовій культурі Заходу. Втім, обидві концепції рухаються у мейнстрімі «перервності-безперервності». На наш погляд, протиріччя між двома концепціями немає, адже теорія вибуху саме й пропонує вивчати випадкові національні шляхи за допомогою моделювання втрачених можливостей у матрицях інших культур, де ці шляхи здійснилися у повній мірі. Методики та методології першої концепції використовуються в першій та другій частинах книжки, другої концепції – в третій частині, присвяченій драматургічним

жанрам соцреалізму. В четвертій частині розглядаються жанрові проблеми, пов'язані із суїцидальними мотивами в драмі у плані традицій і як історико-культурний феномен радянської цивілізації в цілому -- закономірний результат жанрової еволюції. Отже категорія жанру тяжіє до узагальненого змісту і в модерному розумінні сприймається як формат культури взагалі.

1.2. Трансформація жанрів драми в контексті нелінійних концепцій культури.

Суттєвим досягненням компаративістики, -- вважають сучасні дослідники, -- стало подолання однозначно лінійної концепції історії культури [176, с.44]. Але застосування сучасних загальнотеоретичних динамічних моделей розвитку природи, суспільства, людини, культури, мистецтва ще не стало предметом та методологією традиційної компаративної генології та взагалі компаративної поетики. А втім, саме компаративістика здатна узагальнити наслідки тої кризи традиційного еволюціонізму і народження нового еволюціонізму, принаймні в європейських культурах, якими позначено ХХ і поч. ХХІ ст. Тим більше це актуально, що синтезуючі напрямки досліджень стають дедалі більше сферою модерної компаративістики. Так, синтез мистецтв усвідомлюється наразі як дуже перспективна галузь. Логічним було би поширити увагу до загального синтезу на синтез природничого та гуманітарного знання в методологіях компаративістичних досліджень. Ми вважаємо, це могло б відбутися цілком у межах специфічного предмету компаративістики. Адже сучасна наука тяжіє до універсальності, і сучасний етап розвитку культури недвозначно свідчить, що на нас очікує якісно новий стрибок у художньому мисленні людства. І літературна компаративістика повинна бути готовою сприйняти та пояснити небачені форми літературної творчості та літературного мислення.

Цікавість до нелінійних теорій культури виникла давно. Н. Еліас ще у ХІХ ст. писав про «безкінечний процес цивілізацій», в якому варварство зжити неможливо [176, с.25]. «Чи можна сказати, що протягом стількох століть, що минули до наших днів, людство з упевненою послідовністю підіймалося на вищі ступені свободи, моральності, могутності, мистецтва, добробуту та знання?» – риторично запитував у 1900 році й Е. дю-Буа-Реймон [170, с.33].

«Для людського розуму та духу їх власний історизм аж ніяк не є очевидним», – зауважував Пауль Тилліх, який назвав цю особливість

людського світосприйняття «незнанням історії» [458, с.217]. Генетично історична модель пов'язана з позитивістською теорією прогресу та еволюційною теорією цивілізацій. Еволюційній теорії прогресу було нанесено удар у знаковій для першої половини ХХ ст. книжці О. Шпенглера «Присмерки Європи» (1918). «Еволюціоністською хибою» називав, наприклад, гіпотезу про єдність шляхів культурної історії на певній стадії розвитку, ідею лінійного прогресу культури Девід Бідні. Він одним з багатьох пов'язував її виникнення з теологічним християнським вченням про Боговизначенність історії, що протистояло античній моделі циклічності, згідно з якою кожна цивілізація проходить певний цикл розвитку, який має свій початок і кінець [16, с.388-389]. Про релігійне походження теорії прогресу, втрачене сучасністю, писав і М. Бердяєв, який висловив на адресу прогреса найбільш суворі звинувачення [387, с.98]. Аспекти нелінійної теорії розвитку цивілізацій обґрунтовували А. Тойнбі, Л. Гумільов і П. Сорокін. Останній стверджував, що теорії прогресу поступаються місцем циклічним та есхатологічним теоріям [436]. Опонентом історизму виступав К. Поппер. «Світ культури постає перед нами як величезна мережа більш-менш замкнених циклів обернення продуктів культури, взаємопов'язаних і взаємозалежних, - вважав А. Моль. – Саме цей циклічний аспект виступає як фактор упорядкування у глобальному масштабі, на якому може ґрунтуватися загальна теорія культури» [325, с.369].

Найбільш розробленою виявилася концепція циклічної зміни стилів. Яскравий приклад цієї концепції – парадигма Чижевського. Синергетичну ідею саморозвитку стилів за принципом нелінійності висунув М. Каган [216], який прагнув звільнити історизм від хронологізму. Ю. М. Лотман відстоював концепцію непередбаченого культурного вибуху, який звільняє від необхідності «дурного» вибору між циркульною моделлю Гегеля та самоликвідацією культури [291, с.10]. Ідея нелінійного розвитку культури знаходить різноманітні втілення, в тому числі – нарешті - і в роботах українських дослідників російської культури [424]. Жанрам у циклічних теоріях пощастило значно менше, ніж стилям.

Отже, сучасна теорія все частіше повертається як до альтернативної по відношенню до історико-хронологічної, лінійної моделі культури -- до моделі циклічного (пульсуючого) її розвитку. Але в принципі, нічого абсолютно нового не пропонується, хоча б тому, що те ж «позитивістське» сторіччя знало і ніцшеанську ідею «вічного повернення», і філософію міфології Шеллінга, і міфологічний історизм романтиків, тощо. Взагалі першим європейським теоретиком циклічної теорії культури був ще у ХУІІ-ХУІІІ ст. Джамбаттіста Віко. Ідея циклічного повернення стала ґрунтовною в добу Модерну для російських філософів і письменників-символістів. Минуле, за їх уявленнями, має присутність у майбутньому, воно не минає, а накопичується. «Минуле – не проминуло, це відчуття завжди стояло переді мною ясніше ясного. Я відчував грузьку реальність минулого і ріс з тим почуттям, що насправді торкаюся до того, що було багато століть тому і душею входжу у нього» [26, с.42;237]. Так писав П. Флоренський, який відметав поняття прогресу та еволюції в культурі, висуваючи ідею ритмічної зміни типів ренесансної та середньовічної культури. Середньовічний тип був «нічним», іраціональним. Сучасне вважалося «середньовічним». Близьким до цих поглядів був і К. Лосєв. В'яч. Іванов розвивав ідею зміни «органічної» та «критичної» культур. Утім, сталося так, що російська культурологія з 30-х років ХХ ст. рухалася майже виключно у руслі позитивістського історичного підходу, що ігнорував позаісторичні «вічні повернення». Та й сама історія розумілася тільки як історія прогресу.

Згідно ж з принципом циклічності, а не лінійності культури, життя жанру є вічне «забування» і вічне «згадування». У таких координатах життя жанру пов'язане з життям стилю епохи не жорстко, оскільки сам стиль здатен на позаісторичні повтори, тобто до стилізації, пародіювання, аллюзій. Так, цілком можливо побудувати культурологічну модель життя жанрів не тільки лінійно, а й до певної міри циклічно, принаймні, до початку ХХ ст. Це означає, що кожна культурна епоха тяжіє до певного повторення (пульсації) жанрів драми у філогенезі, маючи за взірць міфопороджуючий онтогенез, в якому зароджувалися й видозмінювалися архаїчні метажанри.

Ця концепція узгоджується з традиційним поясненням історичного походження драми з давньої язичницької містерії й подальше розділення її на комедію та трагедію. Одним з найпопулярніших наразі adeptів цієї концепції був Ф. Ніцше, який писав про походження трагедії з духу музики і виділяв діонісійне та аполонічне мистецтво.

Варто згадати, що стосовно походження драми наразі все ще не існує єдиної думки. Називаються різні джерела, зокрема фольклорно-обрядові, ритуальні, давнього походження, -- та оргіастичні, діонісійські (за Аристотелем, який висунув припущення про походження драми від заспівувачів дифірамбів на честь бога Діоніса). Але, як справедливо зазначає О. Лосев, «драма як самостійний художній твір зародилася тільки в Греції, і до того ж не раніше VI в. до н.е., і втілилася у формі трагедії й комедії [...] Шлях від культу Діоніса до грецької класичної трагедії як до твору художньому був дуже складний і довгий» [283]. Втім, наприклад, С. Радциг наводить традиційну думку класичної філології стосовно того, що в екстатичному культі Діоніса «відобразився вплив “дійств”, що розігрувалися в таїнствах Великих Елевсинських містерій, до яких був подібним культ Діоніса» [388, с.59-63,82-83].

Ми приймаємо ту точку зору, згідно з якою генеза драми сягає саме форми містерії, заснованій на метафізичному концепті «смерті-воскресіння», і на початок жанрового шляху драми в моделі циклічного повернення ставимо саме містерію. Тому, незважаючи на принципову богословську та історичну несхожість містерії язичницького та християнського типу, незважаючи на повне зникнення античної драми у добу, що передувала Середньовіччю та народження християнської містерії зовсім з інших джерел, ніж язичницька містерія – вважаємо їх тим-таки самим драматургічним жанром в тому випадку, якщо йдеться про циклічну теорію культури. Ясна річ, якщо йдеться про історичну, лінійну модель зміни художніх напрямків та стилів, то розбіжності язичницької та християнської містерії увиразнюються.

Народна сміхова культура Середньовіччя та Відродження, за М. Бахтіним, змішує трагічне та комічне. З розвитком цивілізації та культури в драматургії нового часу виникають серединні жанри – трагікомедія та драма як вид, яка спочатку формувалася як сімейна (міщанська, сентиментальна) драма; класична трагедія змінюється романтичною драмою, і далі цей напрямок дає мелодраму. Висока комедія, своєю чергою, видозмінюється на сатиричну комедію і водевіль. Сімейна драма у другій половині XIX ст. перетворюється на «нову драму», дуже аморфний жанр, який тяжіє до взаємодії та синтезу з жанрами різних напрямів та стилів, а також до синтезу масових та високих жанрів. Нарешті наприкінці XIX ст. розвивається новий тип трагікомедії – інтелектуальна трагікомедія, яка переходить у XX ст. і стає визначальним жанром драми. Дослідники навіть вважають, що це самостійний жанр, що замінив собою трагедію і який має за основу специфічне трагікомічне світовідчуття, що відповідає маргінальній свідомості людини XX ст., і виник він саме на сколках XIX та XX ст. [186, с.200-206].

Паралельно вже у XIX ст. завершується становлення жанрів масової культури, яка використовує зокрема і традиційні історичні жанри (мелодрама, водевіль, фарс). Цей процес циклічно повторює феномен існування «низьких жанрів» у класицизмі, а раніше – в античності. Жанрова система посткласичної епохи, тобто з XIX ст., вже не знає «чистих» жанрів у «високому» мистецтві, адже взаємодія та синтез жанрів відтоді стає знаком сучасної доби (приміром, «архаїсти» та «новатори» в історії російської літератури початку XIX ст.). Натомість у масовому мистецтві зберігається тенденція до збереження чистоти жанру. Спроби невідповідності певному жанру руйнують жанрову однорідність і отже масові формульні жанри виявляються не в змозі виконати свою роль: відповідати певному формульному очікуванню. Хоча процес взаємодії масового та високого мистецтва, а власне, включення досягнень високого мистецтва у масове все більше призводить до синтезу жанрів також і масової продукції у культурі «постнекласичної» доби, як її сьогодні визначають дослідники.

Отже два річища жанрової еволюції розвиваються не тільки паралельно, а й взаємопересікаються. У паралельних координатах високі жанри схильні до циклічної повторюваності. Так у 80-тих рр. XIX ст. в російській драматургії після самостійного розвитку драми та комедії виникає народна трагедія античного типу, що тяжіє до містерії. В символістському театрі та символістській естетиці містерія одержує навіть перебільшений розвиток: життя починає усвідомлюватися як містеріальне дійство. Тоді ж з'являється знову і трагедія міфологічного типу з сучасним психологічним змістом. З'являється фарсова містерія і в авангардному театрі. Цей процес триває до 20-х рр. XX ст. Далі шляхи європейської та східнослов'янської драми, на перший погляд, розходяться. Якщо 20-ті рр. дають розвиток трагікомедії, яка в європейській драмі так і залишається основним жанром, а також мелодрами і водевілю, то радянська драматургія розвиває вже архаїчні на той час жанри трагедії як романтичної драми у жанрових визначеннях «оптимістичної трагедії», а також ліричної комедії та водевілю. Але головним на цій території надовго залишається серединний жанр «драма» з абсолютно невизначеною структурою, що й перетворилося із часом на гальмо у подальшому жанровому розвитку східнослов'янської драматургії. Отже в появі та відході на периферію літературного процесу того чи іншого жанру можна спосерігати певні повторювані закономірності, які ми умовно назвали повторенням онтогенезу у філогенезі.

Утім наразі існують подібні до наших спроби побудови циклічної історії драматургії, що навіть входить до університетських підручників [295]. Згідно з такою концепцією, цей рід літератури розвивався не за загальними законами літературного процесу, в історії драми виділяються окремі цикли, нерідко відірвані один від одного, причому її розквіт звичайно виявляється в невеликій кількості «ареалів», починаючи з містерій Давнього Сходу. В історії європейської драми ця циклічна теорія підкреслює особливість, не притаманну історії поезії та прози – півтисячолітню перерву у її розвитку після загибелі Римської імперії, коли театр було знищено. Драма народилась знову вже у

наступному циклі як середньовічна літургійна містерія, і лише у добу Відродження до драми повертаються комедія та трагедія [294]. Отже наявні спроби поєднати концепцію циклічного розвитку історії драми з концепцією історичних розривів.

Але класична циклічна (пульсуюча) теорія культури, як правило, не знає розривів, і в цьому значна обмеженість її застосування. Такою є, приміром, лінійна теорія стадіальності в культурі, що у типологічному аспекті розроблялася російським компаративістом В. Жирмунським. Проте у ранніх його роботах 20-х рр. реалізувалася концепція циклічної зміни двох основних стилів у мистецтві – класичного та романтичного. Така зміна не знає вибухів. «Ці два типи культури складають універсальну константу, незалежно від того, чи змінюють вони одне одного, чи хронологічно співіснують. Важливо й інше: вони мисляться як постійно присутні типи культури, які не включені в історичну динаміку» [288, С.120-122]. На відміну від В. Жирмунського, Г. А. Гуковський походив із стадіальної концепції розвитку літератури як часової послідовності типологічних етапів, які змінюють один одного і невід’ємні від історичного підходу. Літературний розвиток для нього – ланцюг вибухів. В російському літературознавстві та фольклористиці увагу до вибухових процесів акцентувала О. Фрейденберг [489].

Мішель Фуко в «Археології знання» писав: «Увага [...] змістилася від вивчення широких часових проміжків, що описувалися як “епохи” або “століття”, до феноменів розриву. Під великими нерозривними тривалостями думки, під потужними й однорідними виявами духу або колективної ментальності [...], під стабільністю жанру, форми, дисципліни, теоретичної діяльності тепер намагаються розкрити явища розривів» [492, с.7]. В культурологічних дослідженнях використовується концепція кризи, або ж вибуху перехідних епох. Утім, і досі не існує цільної системи розвитку жанрів, які супроводжують перехідні епохи. І ця проблема ще не усвідомлена як проблема літературної компаративістики. Взагалі ж теорія кризи як

універсальна не створила однозначного визначення і розробки її лише починаються, хоча вона й має значну традицію в історії науки.

У сучасному наукознавстві існує також синтезуюча теорія, що об'єднує циклічність та лінійність. Це дуже поширена наразі загальнонаукова теорія хаосу як порядку, зміни вибухових та сталих процесів в природі та історії, в тому числі, історії культури. Ще російський філософ–вигнанець В. Ільїн мав задум «перетворити хаос на нове знаряддя дослідження ситуацій» [208, с.33]. У теоретиків науки та діячів мистецтва С. Ейзенштейна, Л. Виготського, Е. Гомбриха можна знайти ідеї, близькі до універсальних законів хаосу та порядку. Серед попередників сучасних теорій нелінійної динаміки, наприклад, В. Н. Пойзнер [373; 374] називає також і вчення про всеєдність. Категорію «всеєдність» (die Allenheit) використовував Фридрих Шеллінг, посилаючись на філософію Б. Спінози [515, с.281,319]. Концепцію всеєдності, яка розумілась як «абсолютний організм», «вселенський організм», розвивав В. Соловйов. Він потрактовував органічну цілісність буття як універсуму в формі взаємодії та роздільності його частин. Вплив ідеї всеєдності помітно в творах П. Флоренського, Л. Карсавіна, С. Франка, С. Трубецького, М. Лосського, С. Булгакова, Вол. Ільїна. Друге джерело сучасних універсальних теорій в російській культурі – це «Философия общего дела» М. Федорова, який писав, що «об'єднані наука та мистецтво стануть етикою та естетикою, перетворяться на природну, світову техніку цього художнього твору, космосу» [482, с.401]. Третє джерело сучасного універсалізму, за В. Н. Пойзнером, -- це російський символізм з його концепцією життєтворчості. Спостереження вченого над російським модерном та авангардом з погляду синтезу наукового та художнього знання нам уявляються дуже цінними для нашої концепції [384, 383, с.168-189].

Отже, символізм, тяжіючи до синтезу, надав культурі «срібного століття» в Росії риси універсалізму та цілісності. Особливо це стосується театральної культури, адже в сучасних дослідженнях само «срібне століття» потрактовується як театр. Похідними ідеями символістів виявилися вчення «космістів» та прибічників теорії всеєдності. Паралельно російський модерн

виявляв цікавість до принципів життя та мистецтва Сходу. Композитор О. Скрябін навіть писав: «Я переконаний, що ми, європейці, більше знаємо й відчуваємо Схід, ніж ті, хто на сході» [413, с.343]. Ідею життєбудови як мистецтва, експансії його в життя було покладено в основу майже всіх естетичних утопій «срібного століття» [226, с.21]. Цю міфологему в книжці «Ступени» (1918) так пояснював В. Кандинський, художник та теоретик мистецтва: «Кожний твір виникає й технічно так, як виник космос - він проходить шляхом катастроф, подібних хаотичному реву оркестру, що виливається зрештою в симфонію, ім'я якої - музика сфер. Створення мистецтва є світобудова» [218, с.285]. О. Скрябін, який розвивав естетику символізму, незадовго до смерті (1915) почав роботу над синтетичним твором «Містерія». Учасником «Містерії» композитор бачив усе людство [200, с.6,10-11].

«Принцип економії творчості», що виник у 1916-1917 рр. та слугував основою творчої методології для «заумної» поезії О. Кручених й для «супрематичного» мистецтва К. Малевича, був інтерпретацією концепції всеєдності Вол. Соловйова [120, с.263]. Авангардисти, на думку В. Пойзнера, фактично звертаються до варіативного принципу, дуже важливого в фізиці. Ідея всеєдності самотно трансформувалася в «органічному» напрямку російського авангарду (Є. Гуро, М. Матюшин, В. Хлебніков, П. Філонов) [571, р.11]. Суттєвим є те, що Матюшин та його однодумці бачили у творах мистецтва ще й об'єкти експериментального дослідження. «Мансуров, -- пише Дж. Боулт, -- винайшов малярську метафору психофізіологічної формули, котру його наукові колеги та знайомі Володимир Бехтерев та Іван Павлов розшифрували у 1910-х и 1920-х роках» [547]. З відділом фенології при ГИНХУКе (який очолював Малевич) співробітничали поети-«оберіути»: разом із художниками вони намагалися встановити відповідності між текстами та їхнім малярським втіленням [310, с.6]. В творах представників «органічного» напрямку мистецтвознавці вбачають передачу явищ хвильової оптики. Різновид фізико-мистецького підходу, що розроблявся в майстернях «органічного» напрямку згодом було продовжено у сучасних дослідженнях з нейросеміотики

та нейроестетики. У подібний спосіб будувалася й учбова програма ВХУТЕМАСу (Высших художественно-технических мастерских, 1920-1926) у Москві, де читав лекції П. Флоренський. Вона передбачала поряд із мистецтвознавством вивчення диференціальної й проективної геометрії, фізики (зокрема теорію відносності), фізіології сприйняття та руху, морфології рослин, психології [486, с.399].

Системна інтеграція вивчення мистецтв, художньої практики та природознавства була характерною для діячів РАХН (Російської Академії художніх наук, 1921-1930) у Москві (О. Богданов, А. Габричевський, В. Кандінський, П. Лазарєв, Г. Челпанов, Г. Шпет, Б. Ярхо) [546]. Природничий підхід до вивчення мистецтва та творчості та принцип додатковості природничих та гуманітарних наук розробляв Г. Шпет [519, с.135].

Особливо цікавими для нашого дослідження є розробки у 1928-29 рр. Б. Ярхо у галузі змін жанру європейської трагедії XIV-XIX ст. Учений підсумовує: «Вся історія літератури складається з маси хвилеподібно (і, у принципі, незалежно одна від одної) ознак, що еволюціонують» [533, с.201,256]. Для нас важливою є методологія Б. Ярхо, який вважає за необхідне «призвести якомога більшу кількість окремих відмітних ознак до якомога меншої кількості відмітних загальних понять» [533, с.205]. Тому ми виділяємо як фундаментальні метажанри в історії драматургії лише обмежену кількість одиниць: містерію, трагедію, комедію, трагікомедію, мелодраму та водевіль. Це зовсім не збіднює та не схематизує розмаїтість реального історичного процесу. Це просто репрезентує певний принцип дослідження. Як ми розуміємо, саме про це й казав Б. Ярхо [533, с.201,256; 534, с.516-526].

Лінгвіст М. Трубецькой в листі до Р. Якобсона (1922) писав: «Еволюційні науки всі настільки занедбані в методологічному відношенні, що зараз "завданням моменту" є саме виправлення методу кожної з них окремо. Час синтезу ще не настав. Але разом з тим не підлягає сумніву, що якийсь паралелізм в еволюції різних сторін культури існує, - а, отже, і якась закономірність, що цей паралелізм обумовлює» [531, с.15]. Отже XX ст. має

велику традицію у дослідженнях об'єктів мистецтва з погляду нелінійної динаміки та синтезу науки та мистецтва. Такий синтез мав би стати частиною й компаративної парадигми сучасного знання.

Починаючи з 1975 р. світова наука, як природничого, так і суспільного циклів, зокрема, наука про літературу, відчуває на собі значний вплив універсальної теорії хаосу, відомої також як нелінійна теорія динамічних систем. Саме цим роком позначений вихід знаменної для дослідників статті Tien-Yien Li's and James A. Yorke під назвою «Period Three Implies Chaos» в «American Mathematical Monthly». Тут було визначено загальнонаукове значення терміну «хаос». Теоретичні характеристики та концепції цієї теорії роз'яснювалися у багатьох принципових наразі дослідженнях [552]. Так, книжка Глейка демонструє опозиційність теорії хаосу до традиційного детермінізму. За Глейком, теорія хаосу може вважатися третім знаковим науковим досягненням у ХХ ст. після теорії релятивності та квантової механіки. У цієї теорії є багато прибічників у сучасних суспільних науках [565]. Сучасна гуманітаристика, приміром, порівнює процеси, що відбуваються у модернізмі, -- з детермінізмом, а у постмодернізмі – з теорією хаосу. Як хаос, так і постмодернізм, на думку прибічників теорії, відхиляють логічні системи, що їм передували: філософський детермінізм та модернізм [582]. Відбувається навіть ідентифікація постмодернізму та теорії хаосу [569].

І. Пригожин та І. Стенгерс акцентували близькість та взаємопроникнення ідей природничих та гуманітарних наук та вказали на великий майбутній потенціал застосування теорії хаосу у гуманітаристиці, зокрема у літературознавстві. Їхню книжку було надруковано протягом кількох років водночас у Парижі, Нью-Йорку, Лондоні, Барселоні [572]. Ці дослідники довели, що антиномії між хаосом та порядком не існує, що у динамічних системах (якою, до речі, є, зокрема, культура) порядок народжується із хаосу внаслідок чергування врівноважених та неврівноважених процесів.

Ідеї І. Пригожина увійшли і в літературознавство. Так, К. Хейлес наполягає на урахуванні теорії хаосу в літературознавчих студіях, зв'язок між

цією теорією та літературою, на її погляд, незаперечний і не може не братися до уваги. І хоча йдеться лише про мистецтво та мистецькі теорії, де домінує тенденція до деконструкції, приміром, постструктуралізм та деконструктивізм, але, на наш погляд, значення теорії потребує розширення на всі дослідження, включення відстояних парадигм як складових теорії хаосу. Зібраний К. Хейлес том статей з цього приводу (*Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science* [559]) став прикладом застосування теорії хаосу до літературознавства у численних статтях на різні теми. Дослідниця зазначає, що як у сучасній науці, так і в літературі хаос усвідомлюється більше як виключно складна інформація, ніж відсутність порядку. Внаслідок цього текстуальність постає у новому вигляді у матрицях літературознавчої теорії та літератури, і нові аспекти цього феномену виходять на перший план у дискурсі дисципліни, відомої як наука про хаос [559, р.1-33].

Американські літературознавці вважають, що дослідження літератури з погляду теорії хаосу розвивається паралельно з «емпіричними» та «контекстуальними» дослідженнями [574]. Власне, компаративістика має справу з обома типами. Завдання полягає в тому, щоб поєднати їх з можливостями, які надає дослідникам теорія хаосу.

Близько до теорії хаосу знаходиться загальнонаукова теорія катастроф, розроблена російським математиком В. І. Арнольдом та французьким математиком Рене Тома, а також теорія дисипативних структур І. Пригожина, яка безпосередньо впливає на вивчення вибухових та поступових процесів у культурі. Сталося так, що поширення в останні десятиріччя загальнонаукових відкриттів, що стосуються теорії неврівноважених процесів, на дисципліні гуманітарного циклу призвело до появи як нових концепцій культурного розвитку, так і нових методологій дослідження. Власне, після того, як ідеї І. Пригожина - І. Стенгерс - Ю. Лотмана [383; 384] стимулювали появу нових досліджень у культурології, теорії цивілізацій, історії та літературознавстві, стало можливим зняти антиномію між лінійною та циклічною моделями розвитку культури і, зокрема, літератури. Теорія І. Пригожина (Брюсельська

школа) отримала назву теорії дисипативних структур, на відміну від школи Германа Хакена, яку традиційно називають синергетикою [342; 493; 494; 383; 384] і яка включає в себе багато відгалужень, зокрема в Росії це школи академіка А. А. Самарського та члена-кореспондента РАН С. П. Курдюмова, а особливо в теоретичній історії – праці Д. С. Чернавського, Г. Г. Малінецького, Л. Й. Бородкіна, С. П. Капиці, С. Ю. Малкова, А. В. Коротаєва, П. В. Турчина, В. Г. Буданова, А. П. Назаретяна та ін [232-236; 332]. Адепти цієї теорії вважають її новою парадигмою наукового знання [225]. Сучасна дослідниця зазначає: «... з'явився новий образ світу, котрий еволюціонує за нелінійними законами [...] Культура, творчість, перестають бути відверненими соціально-естетичними категоріями. Вони сприймаються як вияв законів світобудови» [85, с.29]. Необхідно підкреслити, що застосування теорії нерівноважних систем до творів мистецтва, хоча й декларується, але серйозного використання поки що не має. Можливо, це пов'язано з тим, що сучасні ентузіасти цієї концепції – переважно філософи, історики, соціологи й культурологи, а не літературознавці [71, с.116-122; 72, с.48-55; 172, с.97-107; 174, с.97-107; 437; 373, с.114-117; 374, с.168-189].

Цікаво, що серед попередників нашого дослідження драматургічних жанрів з погляду нелінійної динаміки -- фізики, а не «лірики». Так, приміром, І. О. Євін, чії праці дуже активно цитуються в рунеті, на багатьох прикладах із світового мистецтва демонструє присутність в них ситуації нестабільності, нерівноваги, особливо для так званих бімодальних станів. Вони суттєві для створення ефекту комічного, для акторської майстерності, для феномену гри. Згідно із спостереженнями автора, практично для всіх жанрів типовими є біфуркація та «фазовий перехід» у розвитку сюжету. Вони відомі під різними назвами: катастрофа байки, одягання/зривання маски, вторгнення ролі (character invasion), стрибок в пафосній композиції та ін [172, с.55-83; 93-107]. «Межі застосування такого підходу, -- вважає Б. Н. Пойзнер, -- ще не визначені, але безсумнівно, що категорії й методи нелінійної динаміки виявляться плідними

як при розробці пориродничо-наукового підходу до мистецтва, так і при оцінці його меж» [373, с.168-189].

Традиції російської та української науки -- Л. І. Мандельштама, А. А. Богданова, В. І. Вернадського та ін., -- теж стали основою для подальших розробок в цій галузі. Дослідження нелінейного мислення в контексті історії культури актуалізує теорію етногенеза Л. М. Гумільова, в якій концепт кризи відіграє важливу роль. Концепція А. Е. Чучина-Русова в якій розглядається взаємодія двох протилежних антитетичних засад культури, дозволяє уточнити модерне поняття циклічності. Застосуванням теорії взаємодії математики та мистецтва, зокрема, літературних творів, займався А. В. Волошинов. Р. А. Браже [65; 66] досліджує творчість російського символізму й модернізму, в якому синергетичні ідеї втілилися з особливою наглядністю. Основний же принцип нового підходу визначається як «нелінійність мислення», -- термін, запропонований Л. І. Мандельштамом у 30-ті рр. ХХ ст.

Нова універсальна наука є продовженням багатьох ідей кібернетики та загальної теорії систем, які розроблялись у 60-ті рр. ХХ ст. Н. Вінером, А. Т'юрінгом, Дж. фон Нейманом. Кібернетика також займалась вивченням закономірностей процесів самоорганізації й утворення структур, акцентуючи на понятті інформації. Як гадається, вже можна казати про певну недостатність у використанні методологій теорії інформації в літературознавстві, принаймні це варто оцінювати обережно. Тому ми вважаємо за необхідне, використовуючи аналогічні методології в компаративній генології, обмежити коло власних досліджень лише вивченням вибухових та поступових процесів, передбачуваних та випадкових явищ в літературі, зокрема в історії жанрів, що надає нові можливості і для сучасної компаративістики. Ось один із яскравих прикладів перспективності такого підходу: різні, але типологічно подібні явища можуть у момент вибуху обирати різні шляхи. Компаративний їх розгляд немов би демонструє можливості, втрачені за різних причин однією національною літературою і збережені іншою літературою. «Втрачене в одному історико-національному просторі може бути реалізованим в іншому... Співставлення

різних реалізацій типологічно єдиної події може розглядатися як форма вивчення “втрачених” шляхів», -- підкреслював Ю. Лотман [289, с.59,144,148,447-457,603-613].

Надзвичайно важливими ми вважаємо подібні дослідження у генології. Адже національно-історична трансформація жанрів відбувається згідно з теорією випадкових процесів, що діють на момент вибуху жанрової системи. Одним із доказів дії такої випадковості є виникнення в 30-ті р. ХХ ст. феномену соціалістичного реалізму з принциповим для нього набором жанрів. Політичні чинники – керівництво літературним процесом з боку влади – у даному випадку виступає випадковістю, що супроводжувала жанровий вибух 20-х - 30-х рр. В драматургії це позначилося вибором неканонічних жанрів «оптимістичної трагедії», «колгоспного водевілю», «п'єси про шкідників». Компаративна типологія жанрів дозволяє реконструювати втрачені можливості драматургії ранньорадянського періоду, враховуючи жанровий досвід європейської та американської драми, яка розвивалася паралельно у масових жанрах та у жанрі трагікомедії. Саме останній жанр став втраченим шляхом радянської драматургії, починаючи з 30-х рр., хоча на момент вибуху він був присутнім в літературному полі. Особливо це стосується української драми, яка в особі передусім М. Куліша починала засвоювати жанр європейської трагікомедії. Але втрутилися випадкові процеси, яких могло б і не бути, і формування трагікомедії було затримано на багато десятиліть.

Це, на перший погляд, соціологічне пояснення внутрішньолітературних процесів знаходиться, однак, у річищі концепції вибуху в культурі. Так, Ю. Лотман виділяє в Київській, а потім російській культурі кілька моментів вибуху, коли ця культура могла б стати активним ретранслятором у романському культурному просторі, але випадкові зовнішні чинники перешкодили цьому: перший раз у ХІІ ст., коли цю можливість зірвало татаро-монгольське вторгнення, другий раз – у ХІУ-ХУ ст., коли цьому перешкодила монологічність культурної орієнтації «Москва – третій Рим», нарешті ця

накопичена енергія увійшла як частина у культурний вибух ХУІІІ ст. [292, с.127].

Така формула буде неповною, якщо не додати до цього, що вибух в українській культурі, коли вона могла стати ретранслятором у європейському світі, приходився на ХУІІІ ст., і особливо це стосується жанрів драми. А випадковий вибір шляхів було також пов'язано із історико-політичними чинниками – входженням України до Російської імперії і перетворенням її на колоніальну державу. А ось вибух в російській та українській культурі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. співпав із загальноєвропейським, але позначений був протилежним знаком по відношенню до європейської культури. Якщо російська культура, яка нарешті стала ретранслятором, за думкою Ю. Лотмана, «підкреслено протиставляла себе Заходу», й тим набувала в очах Заходу особливої цікавості [292, с.128], то українська культура протиставляла себе російській і засвоювала європейський досвід. «Нерівноважні, динамічні епохи, -- зазначає дослідник про подібний тип взаємин, який можна розповсюдити й на українську культуру у її стосунках до російської, -- [...] позначені прагненням до стримкого проходження, обгону культурного центру, який постає і як притягальний, і як потенційно ворожий» [292, с.127].

Згідно з концепцією культурного вибуху, яку в російському літературознавстві Ю. Лотман розробляв за загальнонауковою моделлю нерівноважних процесів та дисипативних структур І. Пригожина, існують детерміновані, передбачувані, послідовні, тяглі процеси жанрових проміжків, які можна порівняти з концепцією школи *de la longue duree* – «тривалого дихання», або *La nouvelle histoire* – нової історичної науки. Показовою для вивчення тяглих, поступових процесів є книжка Жана Делюмо «*La civilisation de la Renaissance*». Ці тяглі процеси змінюються біфуркативними (вибуховими), не детермінованими, не передбачуваними, які переводять жанрову систему у стан найсильнішої нерівноваги. Посилюється флуктуація, взаємоперебіги, взаємодія жанрів. Саме тут визначаються шляхи подальшого їх розвитку. І саме тут виникає певна можливість прогнозування варіативного розвитку жанрів в

окремих національних літературах. По завершенні вибуху флуктуації зменшуються і система знову переходить до урівноваженого стану, коли діють закони детермінізму, послідовності, тяглості. Випадковий вибір шляхів розвитку тепер вже усвідомлюється як закономірний. Відмінність від пульсуючої, циклічної моделі полягає в тому, що біфуркації завжди не детерміновані, випадкові, тому не можуть повторювати попередні у часі процеси.

Особливо це стосується літератур колишнього радянського простору, де випадкові процеси розвивалися під величезним впливом позалітературної дійсності. Як здається, сьогодні тільки компаративний підхід здатен дати відповідь на питання, якою була б доля української і навіть російської літератур, якби вибухові процеси в літературі перших десятиліть ХХ ст. не співпали з політичними експериментами цього ж століття. Категорія вибуху, спростована у політичній історії ХХ ст. безкінечними війнами, революціями, тоталітарними репресіями та міжнародним тероризмом, додатково отримує позитивне значення не знищення, а народження нового порядку з хаосу.

Отже, наразі для компаративної генології методологічно новим є поєднання трьох паралельних описових моделей: традиційної лінійної, або історичної, потім циклічної, або пульсуючої, і відтак, нарешті, вибухової, заснованої на загальнонауковій теорії нелінійної динаміки, теорії нерівноважних процесів (за іншою назвою – дисипативних структур).

Згідно з першою моделлю, вибудовується картина поступового розвитку та взаємодії жанрів всередині циклів культури, обмежених вибуховими періодами, і підпорядковується цей процес законам історичного, еволюційного поступу. Тут національні особливості кожної з генологічних систем виступають у прямій залежності від історії даної країни та її культури і безпосередньо корелюють із певним напрямком та стилем. Таким був, скажімо, розвиток жанрів російської драми у ХІХ ст., класичний період, котрий інколи ще називають золотим століттям. Воно дало втілення майже всім історичним жанрам, які існували протягом кількох попередніх століть в європейській

культури. Жанрове запізнення та прискорений розвиток російської драми був пов'язаним з історичними особливостями національної культури. Домінуючими жанрами серединного проміжку закономірно вважаються такі «чисті» жанри, як трагедія та комедія, які існували як у взаємодіях з іншими жанрами та жанровими модусами, так і у безпосередньому протожанровому вигляді. Історична «неповнота» української жанрової системи XIX ст., її тяжіння до комедії, мелодрами та історичної трагедії, може розглядатися лише у рамках лінійного розвитку.

Коли ж ми перейдемо до циклічної моделі, то ця традиційна «неповнота» вже не буде усвідомлюватися як така, позаяк всередині циклічної описової моделі відбувається постійне циклічне (пульсуюче) повернення до лінійної матриці «містерія-трагедія (комедія)-трагікомедія-мелодрама», тобто до схеми жанрів, добре репрезентованих українською драматургією, принаймні як жанровий модус, якщо йдеться про трагікомедію. Натомість вибухова модель розвитку драматургічних жанрів надає можливості простежити процес взаємодії та взаємопроникнення абсолютної більшості жанрових патернів не з погляду еволюції, а як хаотичний процес вибору шляхів у періоди біфуркацій та вибухових зсувів, якими позначені явища, що отримали назву «кінця століття», або «сколку століть». Для російської та української національних моделей таким загальноєвропейським вибухом була криза кінця XIX - поч. XX ст., яку у сучасних теоріях та методологіях продовжено до 30-х рр. XX ст. Вибухова модель дозволяє побачити обраний шлях як випадковий, в той час як пізніше історична, лінійна модель привласнює у своїх метаописах цей випадковий вибір і пояснює його як закономірний.

Такою випадковістю було обрання у 30-ті рр. моножанрового шляху розвитку як російської, так і української драми, викликаного позажанровими та позалітературними політичними чинниками. Повернення до героїчної та психологічної драми традиційного типу, а пізніше ліричної комедії, на час домінування в європейській культурі модернізму з його новаторськими жанрами, був випадковим, але згодом у постмодерній інтерпретації був

усвідомленим як закономірний. Згідно до такого присвоєння жанрового вибору, наразі відбувається спроба розглянути жанри соціалістичного реалізму як паралельні до жанрів масової культури Європи та Америки 20-30-х рр. ХХ ст., тобто з історичної, еволюційної точки зору. Ця методологія застосовується й у нашому дослідженні. Зокрема непроясненим наразі є питання про національну ідентичність жанрів масової культури, особливо коли йдеться про небезпечно близькі літератури країн колишнього СРСР. Це й зовсім нова проблема.

Отже, ми бачимо, що спостереження за дією трьох паралельних генологічних моделей дозволяє не тільки побудувати лінійну, циклічну та вибухову картину розвитку жанрів певної національної літератури, а й визначити ідентичність цих моделей завдяки включенню цих моделей до компаративної поетики жанрів, тобто, порівняти, для того, щоб відокремити. А це нагальне питання для української культури, драматургії, зокрема. І воно може бути вирішеним лише засобами компаративного аналізу.

1.3. Жанрові домінанти в драматургії російського та українського Модерну в аспекті історичної та порівняльної поетики: містерія – трагедія (комедія) – трагікомедія – мелодрама (водевіль)

Якщо життя жанрів описується в категоріях вибухового та поступового розвитку, то треба визнати, що саме містерія і генетично пов'язана з нею трагедія з'являються щоразу, коли жанрова система після проходження точок біфуркації, тобто вибуху, де не діють детерміністичні закони, переходить до порядку нового типу. Хоча європейська жанрова система має свої специфічні флуктуації, або коливання у розвитку, але її поведінка під час загальнокультурного вибуху визначається за загальними закономірностями, або їх відсутністю, якщо йдеться про випадкові процеси.

Хочемо зазначити, що термінологічно наші визначення містерії, трагікомедії, мелодрами дещо відрізняються від історичного їх наповнення. Ці терміни вживаються у сучасному розумінні ХХ-ХХІ ст., що інколи дуже далеко

відходить від вихідного, первісного їх розуміння. Так, містерія – не тільки середньовічна форма, а й форма російського символізму Срібного століття, трагікомедія – це не тільки дуже аморфний жанр ХУІІ ст., який мало чим нагадує сучасну інтелектуальну п'єсу ХХ ст., а мелодрама – не тільки вистава ХУІІІ ст, що поєднує музику та декламацію. Очевидно, варто розрізняти вузьке, історичне значення термінів, та розширене, сучасне значення.

Існує також традиційна думка про те, що історично трагікомедію у ХУІІІ ст. було витіснено новим жанром – «драма», який і запанував у наступні століття замість трагедії класицизму, спочатку як так звана «міщанська» драма Просвітництва, потім драма романтизму, реалізму тощо. Ми навмисне обходимо цей термін, який сьогодні існує у традиційних естетиках. Ми вважаємо, що «міщанська» драма ХУІІІ ст. так само мало нагадує модерну драму ХХ ст., як мелодрама ХУІІІ ст. із піснями та танцями мало нагадує сучасний жанр масової культури, а трагікомедія Ф. Прокоповича «Владимир» мало нагадує трагікомедії С. Беккета, Т. Вільямса та Е. Олбі. Нам вважається, що сучасний жанр драми, який спростував себе у радянській драматургії, де його було вкрай знеособлено, -- все більше поступається місцем сучасній трагікомедії. Адже трагікомічне світовідчуття, що поєднує антиномічні почуття трагічного та комічного, якомога краще відповідає сутності сучасної людини з її складною психологією.

Ми пропонуємо як альтернативний до традиційної картини зміни жанрів драми, де на початку завжди ставили трагедію (античну, потім класицистичну), -- дещо відмінний варіант. Не претендуючи на створення нової класифікації загальноєвропейської драми, адже матеріал цієї праці обмежується тільки двома літературами, хочемо лише висловити припущення, що, можливо, є певні загальноєвропейські закономірності в еволюції жанрів драми. Ми вважаємо, що циклічна модель розвитку жанрів драми співіснує та взаємодіє як з моделлю вибухового, так і з моделлю поступового розвитку. Еквівалентом останнього можна вважати традиційну методологію історичної еволюції, яка виявилась найбільш стійкою в розвитку жанрів. Взаємодія трьох моделей жанрового руху

підтверджує, що історизм не є притаманним лише певним стилям чи напрямкам, він є суттєвою іманентною константою універсалізму культури.

Наша схема, як і кожна схема, хвибує на механістичність. Зокрема, ті явища, які в європейській драмі обіймали тривалий еволюційний процес, представлені як вибухові. Але за допомогою моделювання вимальовуються певні цікаві закономірності, пов'язані із загальнокультурними процесами, як російськими, так і українськими. Так, на наш погляд, містерія сакрального типу і пов'язані з нею міраклі і мораліте змінюються на так звані «чисті» жанри: трагедію та комедію, яким, власне, і належить поступовий розвиток всередині циклу. Хоча жанрове визначення «драма» й не сприймається багатьма дослідниками, але її альтернативне існування охоплює поступові, тяглі періоди в розвитку жанрів. При наближенні до точок біфуркації актуалізується серединний жанр -- трагікомедія, яку вважають знаком переломних моментів в історії і домінування релятивізму [460, с.122]. Як реакція на релятивізм виникає мелодрама, звернена до елементарних людських емоцій, зрозумілих усім і таких, що мають значення абсолютних.

Доба Модерну як останній протягом нового часу загальний біфуркативний процес переводить жанрову систему у стан найсильнішої нерівноваги. Значніше, ніж у попередні вибухові епохи, посилюється флуктуація, взаємоперебіги, взаємодія жанрів. Нарешті черговий раз з'являється містерія. Саме тут визначаються шляхи подальшого розвитку жанрів. І саме тут виникає певна можливість прогнозування варіативного розвитку жанрів в окремих національних літературах. Разом з тим, стильові пошуки культури Модерну, тобто кінця XIX – перших десятиліть XX ст., -- доводять, що віднині треба вести мову вже не про домінуючий стиль, а про стилізацію, тобто сучасне «обігрування» рис історично обумовлених стилів минулого, не про «чисті» жанри, а про синтез та взаємодію жанрів, водночас «гру жанрів» і «гру із жанрами».

Порівняльна жанрова теорія, крім опори на історичну поетику, має враховувати особливості національного світосприйняття у формах певної

жанрової модальності, яка вже виходить за межі драми як роду літератури. Так, жанрово-естетичні категорії комічного, трагікомічного і мелодраматичного генетично обіймають проміжний стан між естетикою і рецептивною психологією в силу своєї узагальнюючої природи і тому можуть в однаковій мірі розглядатися як у традиційному історико-культурному аспекті, так і в аспекті типології архетипів психологічного сприйняття. Останнє має на увазі певну циклічну модель культури, де з визначеною закономірністю повторюються і взаємодіють базові естетичні категорії, так чи інакше зв'язані з антиномією «комічне-трагічне». Сучасні теорії комічного орієнтуються насамперед на синтез історико-культурного і типологічно повторюваних принципів у зміні категорій і жанрів. І в цьому відношенні культурна епоха Модерну являє собою унікальну ігрову модель стилізації, взаємодії та взаємоперетворення жанрів комічного, трагікомічного і мелодраматичного. Хоча закони Модерну дійсні для всіх родів літератури, однак принцип ігрової універсалізації й узагальнення категорій, природно, очевидніше за все виявляється в драмі, де жанрові зсуви починають виступати як певний екзистенційний закон.

Як дотепно відзначали теоретики комічного, немає нічого смішнішого, ніж досліджувати сміх [61]. Незважаючи на це, серед теоретиків ніколи не переводилися бажачі продовжити незавершену (чи незбережену) працю Аристотеля про комедію і модернізувати наше розуміння цього базового виду драматургії. За виразом А. Анікста, комедія «завжди була каменем спотикання для теоретиків» [12, с.113]. А. Бергсон вважав, що «комедія займає проміжне положення між мистецтвом і життям» [45, с.88]. Як гадав Е. Бентлі, існують п'ять видів драми: комедія, трагедія, трагікомедія, мелодрама і фарс [42, с.293]. Менш за все повезло мелодрамі, жанру, чи виду, завжди трохи зневажаному за перебільшену емоційність, малоправдоподібну зовнішню інтригу і примітивну повчальність.

Що ж поєднує такі начебто б полярні види драматичного мистецтва, як трагікомедія і мелодрама?

Трагікомедія – найсучасніший з жанрів, за одностайною думкою її дослідників [391; 420; 224; 480; 210; 511]. Вона синтезує в єдине ціле два протилежних світовідчуття – трагічне і комічне. Саме в нерозчленованості цих двох початків її специфіка. Жанр народився в ХУІІ ст., хоча деякі дослідники вважають, що трагікомічне світовідчуття існувало ще в античності. Цей термін зустрічається у Плавта. Трагікомедія з'являється в Єврипіда. Слід, імовірно, відрізнити тип трагікомедії нового часу. Цей термін, ужитий Плавтом, згодом отримує різну модифікацію. В епоху Відродження ним називали будь-який твір, який відступав від класичних канонів. В 1636 р. П. Корнель назвав трагікомедією «Сіда». Визначення терміну було вперше дано в 1608 р. Дж. Флетчером. Після розквіту в дореволюційній Англії трагікомедія пережила друге народження на рубежі ХІХ і ХХ століть, коли цій формі віддавали перевагу Г. Ібсен, А. Стріндберг, Г. Гауптман, А. П. Чехов.

Протягом майже всієї історії театрального мистецтва термін не мав твердого значення. Теоретики класицизму визначали цей жанр за чотирма різновидами: як зсув драматичних персонажів усіх шарів суспільства; як сполучення стилів трагедії й комедії, оповідання про трагічну суть речей фамільярною мовою; як сполучення комічних і серйозних подій; як щасливе завершення серйозної, навіть трагічної п'єси. Пізніше трагікомедія послідовно вважалася проміжним, допоміжним міжжанровим утворенням, в якому трагічний сюжет зображений у комічному виді, або яке репрезентує безладне накопичення трагічних і комічних елементів. Суперечки навколо жанру трагікомедії не припиняються й посьогодні: занадто сильний багатовіковий стереотип сприйняття жанру як хаотичної комбінації, переплетення трагічного й комічного. Насправді ж цей жанр є не просто механічним поєднанням трагедії й комедії в рамках одного твору. Це складне жанрове утворення із властивою йому оригінальною структурою. Амбівалентна природа трагікомедії викликана тим, що події й характери, які глядач сприймає як трагічні, раптом обертаються комічною стороною й навпаки. Ця постійна

зміна сприйняття й орієнтації викладу змушує глядача бути постійно в напрузі стосовно того, що відбувається, не дозволяє йому «заспокоїтися».

Трагікомедія, зводячи до ігрової ситуації «фатальні загадки буття» і, навпаки, у комічній дії знаходячи біль про недосконалість людства і про фатальну неповноту його знання про світ, -- ефективніше, ніж інший жанр, знижує гостроту переживання смерті в універсальній ситуації гри і дозволяє людству підійти до відчуття абсурдності буття, а, тим самим, відвести страх смерті.

Мелодраматичне ж у мистецтві – це перебільшення, екзальтоване емоційне переживання. Первісно в історії жанру мелодрамою називали музичні жанри ХУІІІ ст., переважно французькі, пізніше значення терміну розширилося, безпосередній зв'язок з музичним мистецтвом втратився, хоча у сучасній масовій культурі він відроджується, особливо коли йдеться про латиноамериканську мелодраму, більше відому як «мильна опера». Так само зберігається, наприклад, традиція голівудської та бродвейської музичної мелодрами 30-х рр. ХХ ст. Актуальним був цей історичний зв'язок і в деяких національних варіантах мелодрами, до яких належить класична українська. Навіть у ХХ ст. класичні мелодрами склали репертуар традиційних музично-драматичних театрів України. Сюжети мелодрам повні зовнішньої динаміки й орієнтовані на сприйняття елементарних і найбільш загальних людських почуттів: любов, зрада, зрадництво, ревності, лиходійство. У широкому розумінні – це історично не обмежений жанр, що має спільні типологічні властивості у різних літературах, в різні епохи, співвідноситься з різними стилями та напрямками, а в ХХ ст. стає одним із титульних жанрів масової культури. Адже сучасні мильні опери будуються на основі саме мелодрами. Відзначається мелодрама перебільшеною емоційністю, афектацією, гострою та динамічною інтригою, неприхованою та нескладною моралізацією. Установка на яскраву видовищність та орієнтація на нескладні психологічні емоції, пов'язані з елементарними чуттєвими переживаннями кожної людини, відсутність інтелектуального навантаження та апеляція до загальнолюдських

почуттів приваблює глядача та читача різного ментального рівня -- як масового, так і інтелектуально вимогливого. Заради цього емоційного переживання мелодрами дарують невмотивованість та абсолютну неправдоподібність обставин дії та характерів.

Якщо розглядати процес розвитку та еволюції жанрів драми з погляду поступових, тяглих процесів в культурі, -- погляду, який наближується до традиційного історизму, -- то можна відзначити, що європейська драма має два жанрових першоджерела: містерію античного та християнського (літургійного) типу. Саме в надрах містерії виникають початки як трагедії, так і комедії. Так, літургійна драма середньовіччя, мала сюжети як трагедії (Смерть і Воскресіння у Великодній містерії), -- так і бурлескної п'єси, що блюзнірськи перетворює трагедію на витребеньки, фарс (вистави соті, де після літургії відбувається на її мотиви фарс). Так народилася й інтермедія в рамках шкільного містеріального театру і «ярмарковий гармидер» українського вертепу. Така генеалогія драматургічного роду зовсім не є альтернативною стосовно вчення Аристотеля про драму. Хоча, приміром, вже ренесансна драма, як і драма класицизму, базувалися на принципах історичної та міфологічної трагедії, секулярної, дуже далекої від безпосередньої містеріальної моделі, але протожанрова основа містеріального типу була актуальною аж до доби Модерну.

Коли відволіктися від протилежної позажанрової семантики античної та християнської містерії, то спільною для них жанровою функцією будуть сакрифальні мотиви, або мотиви жертвопринесення. Відтак цікавим буде прослідкувати модифікації цього жанрового мотиву у взаємодії жанрів у національних літературах різного типу, в зв'язку із категорією вибуху. Одразу хочемо зазначити, що пропонований аспект аж ніяк не суперечить традиційному порівняльному розгляду жанрів згідно із певними напрямками, стилями доби (трагедія класицизму, романтизму, тощо). Історичні модифікації жанрів у порівняльному аспекті наділені еквівалентністю, тобто здатні обслуговувати в різних системах інваріантні функції, що краще діє у

співставленні далеких у хронологічному та національному плані літературних рядів, ніж близьких.

Якщо ж подивитися на містерію з погляду циклічної (пульсуючої) теорії, то можна з певною долею вірогідності припустити, що жанри здатні виникати у певній послідовності, і зміна жанрових парадигм починається щоразу з містерії та пов'язаних з нею міраклю та мораліте. Саме з них починається історія європейського театру нового часу. Наша гіпотеза полягає в тому, що, повторена принаймні тричі в культурі нового часу ситуація «*fin des siecle*» знову і знову викликає до життя визначений порядок повторення жанру: містерія -- комедія (чи трагедія) – трагікомедія – мелодрама (чи водевіль). Перше – при підході до сколку зміни культурних парадигм. Друге – на її гребені. Третє – як завершення циклу на спаді. При цьому культура Модерну, стилізуючи напрямки попередніх епох, начебто демонструє можливості всіх трьох жанрів одночасно. Але, звичайно ж, *fin des siecle* Модерну розцвічує всі жанри в тони трагікомедії, як і ведеться в кульмінаційних моментах циклу. Тому Модерн немов репрезентує завершення циклу як зміну жанрових парадигм.

Розглядаючи історичний шлях наших опорних жанрів згідно з концепцією поступового (історичного) та циклічного (пульсуючого) їхнього розвитку в російській та українській драмі до початку Модерну, можна з певною долею вірогідності підтвердити закономірність трансформації жанрових моделей за схемою від містерії та її різновидів - міраклю, мораліте - до трагікомедії, кульмінаційного жанру перехідних епох, що в свою чергу органічно взаємодіє з мелодрамою та водевілем, і як традиційними історичними жанрами, і як естетичним та психологічним модусом дії, який супроводжує на кордоні вибухові процеси і переходить до етапів поступового розвитку жанрів. Середину циклу, поступовий розвиток, обіймає жанрова пара комедія-трагедія. Мелодраматичний модус може на цьому етапі бути як додатковим жанровим модусом, як в російській драмі, так і національно визначальним, як в українській драмі. Але сутність жанру типологічно залишається незмінною.

Подібне припущення протистоїть тому традиційному погляду на жанри драми, згідно до якого історичний розвиток відбувається від нижчого до вищого, а отже є жанри примітивні, а є – більш сучасні, такі, що відповідають інтелектуальному рівню сучасної людини. Історична типологія циклічного розвитку жанрів свідчить про неможливість застосування положень теорії прогресу до драми, принаймні в її східно-слов'янському варіанті.

Один з найбільших вибухових етапів в історії як російської, так і української драми, як і культури взагалі – це доба Модерну, яка тут розглядається у розумінні «стиль Модерн».

1.4. Стиль Модерн як реалізація вибухових процесів у міжжанровій взаємодії.

Драма як вид мистецтва та як літературний рід може найбільше була пристосована до тих докорінних естетичних змін, які супроводжували одну з головних перехідних епох, -- змін, що виникають щоразу наприкінці циклу, позначеному як «століття» в культурній історії людства. Екстра-факторами культурного вибуху на зламі століть стала криза позитивістського казуального світовідчуття, перебудова свідомості у напрямку релятивізму, апокаліптичності та катастрофізму. Було взято під сумнів усю систему поглядів та норм, які регламентували життя людства протягом століть та забезпечували гармонію людини та світу. Космос перестав бути гармонійним та закономірним, перетворився на непередбачуваний та дисгармонійний хаос. Потрясіння катастрофічного світовідчуття породило величезний зсув у художній свідомості, з'явився новий тип культури, що став в опозицію до попереднього, класичного типу.

Сучасні цивілізаційні підходи до історії культури відзначають рішучий перелом, який відбувся у 1890-1920 рр. в європейській цивілізації. Його виразом став культурний вибух, який суттєво поновив світове мистецтво, зокрема театральне та драматургічне мистецтво. Катастрофізм модерного

світовідчуття якомога краще відповідав базовій якості цього роду літератури та виду мистецтва – йдеться про категорію драматизму. А театралізація буття як принципова визначальна онтологічна риса нового стилю доби немов би переносила закони та поетику театру на суспільне та індивідуальне існування людини культури в Модерні. Засвоювалася не тільки стилістика Модерну, а й його жанрова система: життя як міфотворчість вибудовувалося у проектах містерії чи мелодрами. Проникнення театральності в усі сфери приватного життя висувало власне драматичну та театральну творчість як первинну по відношенню до дійсності – на перше місце.

Глибокі докорінні зміни в європейській драматургії зазвичай позначають неточним терміном «нова драма», що охоплює дуже різноманітні явища. Цей термін позбавлений також і жанрової визначеності, оскільки він об'єднує цілу низку традиційних жанрів від містерії до мелодрами. Нова драма, власне, є позначенням вибухових процесів в жанровому розвитку. Це ознака того, що тяглі процеси циклу завершувалися й наставали непередбачувані коливання, перебіги, що передують жанровому вибуху. Східноєвропейські, зокрема, східнослов'янські, моделі нової драми, втім, зазвичай, асоціюються виключно з досягненнями російського передмодерну та Модерну. Маргінальність українських національних моделей, еkleктика їх естетичної побудови, певна «літературщина» стосовно, по-перше, європейського та, по-друге, російсько-польського досвіду, створюють ті дискурсивні практики східнослов'янської нової драми, які до певної міри протистоять загальноєвропейському канону нової драми, подібно до того, як слов'янські варіанти модернізму займають периферію «Іншого» стосовно європейського модерністського дискурсу [137, с.15]. На жаль, в цьому загальноєвропейському каноні нової драми українські репрезентанти ще не знайшли свого місця.

Становлення нової європейської драми Модерну має досить чіткі хронологічні рамки – це кінець 80-90-ті рр. XIX ст. Це дійсно і безперечно був вибух, адже майже за одне десятиліття з'явилися всі знакові для новітньої культури тексти. Саме в цей період відбулося остаточне оформлення

національної української драми як явища театру не тільки національного, а й європейського. Уявлення про Модерн в історії світової культури має виражений національний відтінок, хоча б тому, що цей стиль називається в різних країнах по-різному, на відміну від уніфікованих назв стилів попередніх епох. Його національна парадигматика розроблена на всіх рівнях культури. Цей стиль укладається в цілком виразну естетичну програму, задум загальних естетичних перетворень. Існує принаймні три значення цього терміну: вузьке, що включає до свого обігу обмежене коло мистецьких явищ початку ХХ ст., переважно пластичних мистецтв; розширене, що обіймає всю культуру перехідної епохи *fin de siècle* кінця ХІХ – поч. ХХ ст.; гіперрозширене, що називає цим терміном явища перехідних епох взагалі. Ми вживаємо його у другому розумінні, адже всі мистецькі явища так чи інакше відчували на собі вплив цього стилю. Своїм універсалізмом він охопив усі різноманітні прояви життя початку ХХ ст. - від монументальної архітектури, через міські будинки, живопис, скульптуру, до усіх видів прикладного мистецтва. Більш того - він проймав театр, хореографію, музику, опанував модою на одяг, зачіски і навіть знайшов відображення в жестах і формах спілкування людей.

Пізніше термін почав застосовуватися до явищ літератури. Стиль Модерн осягає певні формально-структурні спільні риси для різних видів мистецтв. Водночас, це не тільки стиль різних видів мистецтва, а й стиль мислення людини порубіжної доби, стиль життя, стиль поведінки, пози тощо, який створював певного культурного героя Модерну. Модерн проіснував до Першої світової війни і був змінений авангардними напрямками Європи та Америки. Наразі антиномія «модерн-постмодерн», що обіймає все ХХ ст., і котра услід за Габермасом та постструктуралізмом ще нещодавно профілювала у вітчизняних дослідженнях, доповнюється культурологічним дискурсом конкретних стилів цієї доби. Вони або становлять частину авангардної парадигми, як, скажімо, так званий «стиль Сталін», дуже популярний у сучасних культурологічних студіях, або як стиль Модерн, що розглядається в річищі парадигми раннього європейського модернізму. Але потрібні спільні зусилля з переоцінки різних

видів мистецтв у єдиному культурному просторі стилю Модерн, щоб ввести маргінальний українській естетичний досвід у загальноєвропейський канон.

Які ж стилі та жанри включаються в орбіту театралізованого моделювання світу в Модерні, якщо визнати, що сутністю його стає опора на гру з певними стилями та жанрами? По-перше, це античність та класицизм і відповідно жанри трагедії та містерії. Значним як в українській, так і російській драмі був дискурс неокласики. По-друге, це напрямки романтичної стильової ідентифікації, насамперед неоромантизм, який Д. Чижевський взагалі вважав синонімом модернізму. Крім типового для неоромантизму жанру драматичної поеми, гра з романтичним світоглядом актуалізує мелодраму, яку треба визнати національним жанром української драми. Особливістю українського драматургічного символізму давно визнано його еkleктичність, а втім, не слід забувати, що це цілком відповідає стилістиці Модерну. Стилізація барокового дискурсу, що генерується значною мірою як неоромантичний феномен перехідного типу між реалізмом та модернізмом, теж створює свої експериментальні жанри, як, скажімо, умовно психологічні п'єси В. Винниченка, які можна ідентифікувати то як психологічні драми, то як мелодрами, то як п'єси-дискусії. І, по-третє, це стилізація та модифікація реалізоцентричних, міметичних напрямків, перш за все пролонгованого реалізму та пов'язаного з ним пізнього натуралізму як неонатуралізму та жанру психологічної драми як драми експериментальної. На рубежі Модерну та Авангарду з'являються риси експресіонізму. В Росії появу експресіоністської драми дослідники відносять до першого десятиліття ХХ ст. та вбачають її риси у трилогії Л. Андрєєва. Нарешті, жанрова стилізація реалістичного стилю ХІХ ст. з характерною для нього психологічною драмою -- давала умовно-побутову трагікомедію.

Модерн як підкреслено естетичне, ігрове, репродуктивне, неміметичне явище не міг не вплинути на оплот реалістичної драматургії – психологічну драму. Маючи за онтологічну стильову рису розімкненість, а отже піддаючи стилізації, в тому числі, жанровій, тексти попередніх культур, Модерн

взаємодіяв і з психологічною драмою, тільки у напрямку не уніфікації жанрів, а підкресленої гри з жанрами, додавання їм незвичних сучасних значень. Так, наприклад, соціально-психологічна драма XIX ст. перетворювалася на психоаналітичну і до того ж стилізувала популярні жанри масової культури, як то кримінальна драма, мелодрама, водевіль тощо.

А. Стріндберг, у пізній творчості якого можна знайти початки усіх напрямків, що склали Модерн, писав, що йому випало завдання заповнити прогалину між натуралізмом і наднатуралізмом, і він зробив це, проголосивши, що останній – лише розвиток першого [442, с.65]. Під натуралізмом драматург розумів реалізм. З іншого боку, не було жодного з великих авторів нової драми – Ібсен, Стріндберг, Гауптман, Чехов, Леся Українка, -- який би невдовзі після написання п'єси в реалістичній манері не відчув би потреби змінити стиль [442, с.74]. Дійсно, немає прірви між антагоністичними, на перший погляд, напрямками. Особливо це стосується української драми, яка обрала собі маргінальний вимір і створювала нову еkleктику, відмінну від загальноєвропейського Модерну.

Європейський Модерн традиційно поділяється на ранній, середній та пізній. Ранній Модерн пов'язаний з еkleктикою, перехідними модифікованими формами та онтологічним зв'язком з попередніми художніми напрямками – реалізмом та натуралізмом. Середній Модерн розвиває насамперед символічні форми дії, створює складні форми взаємодії різнонаправлених стилізацій: символізму, експресіонізму, реалізму. Експериментальність стає водночас і стильовою рисою Модерну, і засвоєною ідентичністю національної драматургії. Цей процес продовжується майже до межі двох періодів – Модерну та Авангарду. Водночас з цим розвивається пізній Модерн, що характеризується остаточною трансформацією міметичних стилів у напрямку міфологізації дійсності, її утвердження, з одного боку, міфопоетичної творчості, а, з іншого боку, позірних психологічних п'єс, де за зовнішньою звичною міметичною оболонкою ховається екзистенційний узагальнюючий зміст: за побутом – буття. Утім, позірний, екзистенційний реалізм має свої начатки ще у 90-х рр. XIX ст.

Але його формальна наближеність до міметичного ряду спричинила міметичний тип інтерпретації, який домінував протягом багатьох десятиліть. Жанровий розгляд драматургії раннього, середнього та пізнього Модерну з погляду теорії вибухових процесів дозволяє побачити взаємодію жанрів як закономірність і як випадковість єдиного жанрового руху від містерії до трагікомедії та мелодрами. Адже вибух саме й характеризується перебором можливостей, які в Модерні усвідомлюються як стилізація та жанрова гра, і, нарешті, вибором подальших шляхів в розвитку жанрів.

1.4.1. На порозі Модерну: «Власть тьмы» Л. Толстого в колі містерії, трагедії, трагікомедії, мелодрами.

В історії російської драми була п'єса, вистава за якою стала одним із жанрових визначальників початку європейського театрального модерну, епохи вибуху, феномену кінця століття. У 1888 р. в Парижі у Вільному театрі режисера-новатора Андре Антуана було здійснено тріумфальну виставу забороненої перед цим російською цензурою п'єси Л. Толстого «Власть тьмы». Французькі глядачі були вражені моральним максималізмом та релігійною формою цієї народної трагедії, небаченої на французькому кону того часу. Вони дивувались монументальному вирішенню трагедійного конфлікту в драмі Толстого, яку порівнювали з античною міфологічною трагедією та містерією. Її генезу французька критика зводила до античної драматургії та класицистичної трагедії. Катарсис російської трагедії був нечуваним для французів кінця XIX століття. Так само як містерію визначив жанр цієї п'єси і М. Бахтін у 20-ті рр. [93, с.95]

В одному з відгуків на виставу театру Антуана жанровий формат драми порівнювався з поетикою міраклю -- релігійної історії про грішника, що розкаявся [286, с.390]. Саме європейський театр сприйняв п'єсу Л. Толстого в жанрі міраклю -- середньовічного жанру, висхідного до літургійної драми, пізніше -- до містерії. З цією виставою пов'язується початок нової ери в історії

європейських театрів. Звичайно, для європейської культури ця вистава, що стала знаковим орієнтиром Модерну, як і наступна вистава у 1890 р. у Вільному театрі О. Брама в Берліні, зовсім не була єдиною визначальною, це було б спрощенням, однак для нас важливо, що саме європейський театр сприйняв п'єсу Толстого як певний жанр з визначеною домінантою. П'єсу грали у театрах Італії, Швейцарії, Нідерландів.

Міф, що складає основу містеріального дійства, в мистецтві Модерну набував особливого значення. Це був саме новий, модерний міф у шатах селянської трагедії. Тому у Л. Толстого антагоністами та хором виступають селяни, а конфлікт обертається навколо майнової власності. У 20-ті роки ХХ ст. безпосередньо під впливом російського взірця було створено американську версію селянської трагедії – «Любов під в'язами» Ю. О'Ніла, де трагічні події зосередженні саме навколо питання про майнову власність. І. Франко в «Украденому щасті» теж пропонує селянську трагедію, але вільну від безпосередніх майнових питань, - трагедію, що увібрала в себе язичницьки-християнський національний міф України.

У зв'язку з появою французьких перекладів п'єси Толстого, до неї виявила цікавість Леся Українка. У листі до матері, котра, ймовірно, висловила подив зацікавленням дочки у сумівному для неї творі, вона пояснює, чому їй потрібен саме цей твір: «“Власть тьми” мені теж зовсім не подобається. Отже я й просила прислати її не для того, щоб я так уже кохалась у Толстому, а для того, щоб побачить, як може вийти така крайня кацапщина у французькому перекладі...». Відкидаючи брутальність висловів, виправданих у приватному листі, слід зауважити, що Леся Українка побачила в модному для Європи творі російського драматурга саме ту національну ідентичність, якою вирізняються всі твори Л. Толстого як типово російського письменника, незважаючи на універсальність його філософсько-екзистенційної моделі світу.

На визначення жанру п'єси не в останню чергу вплинули виразно визначені сакрифальні мотиви – вбивство новонародженої дитини сприймається як ціна морального прозріння для її батька. Остання сцена

трагедії будується за схемою загальної православної церковної сповіді, коли слова каяття промовляють, повторюючи їх, всі учасники. Містеріальність, ритуальність фіналу наближує жанр п'єси до мораліте, а перебільшення жахливого, доведення глядачів до аневризми аорти, як висловлювався М. Салтиков-Щедрін про справжню трагедію – до трагедії шекспірівського типу, яку сам Л. Толстой парадоксально вважав недосконалою.

І разом з тим, містерія напередодні Модерну набуває рис зовсім далеких від неї жанрів. Цікавою з цього погляду є дискусія про жанр між Л. Толстим та Б. Шоу. Так, автор «Власти тьмы», оцінюючи «комедію з філософією» «Людина і надлюдина» (1905) Б. Шоу, суб'єктивно заперечував можливість «жартуючи говорити про такий предмет, як призначення людського життя та про причини його викривлення та того зла, яке наповнює життя нашого людства». На що Б. Шоу, захищаючи право драматурга змушувати «публіку сміятися навіть в найсерйозніші моменти», звертався до п'єси самого Л. Толстого. Адже у «Власти тьмы» безпосереднім поштовхом до каяття героя було не повчання його батька-святенника, яке викликало тільки роздратування, а п'яний монолог відставного солдата, що супроводжувався майже фарсовою сценою на сні, вважав Б. Шоу.

До речі, незакінчену п'єсу того ж Л. Толстого «І свет во тьме светит...» за жанром можна визначити саме як трагікомедію. Що стосується Б. Шоу, то його жанрове відкриття саме й полягає у взаємодії усіх відомих жанрів, у демонстрації їх можливостей в орбіті інтелектуальної драми. Англійський драматург, створюючи пізніше свою трагедію про те, як людство приносить в офіру своїх святих – «Свята Іоанна» (1923) – додає до неї струмисько комізму, який звучить в унісон з найтрагічнішими сценами. У своїй боротьбі проти авторів сентиментальної мелодрами кінця XIX ст. Б. Шоу використовував ту ж саму зброю: його «Учень диявола» (1897) демонструє сучасні потенції класичної мелодрами, де жертвопринесення не відбувається, але і кохання механізмом дії не стає. Така відверта демонстрація нових можливостей традиційних жанрів становила одну з найхарактерніших рис Модерну.

Знаменним є також і те, що літератори російського Модерну, визнаючи трагедію Толстого одним із небагатьох найкращих сценічних творів сучасності, все ж таки віддавали перевагу, як це зробив М. Мінський, міраклю М. Метерлінка «Сестра Беатриса» (1901). Міраклі як різновид містерії вже за своєю генезою цілком відповідав естетиці символізму, тому в цьому не було нічого дивного, якби містерія М. Метерлінка не мала в собі потужного струменю мелодраматизму. В цій п'єсі Свята Діва виявляє не тільки найвищу містеріальну поблажливість, заміщуючи собою молоду черницю, введену у гріх молодим пройдою, але й жанрову поблажливість, заміщуючи героїню мелодрами.

Не менш вагомим знаком біфуркації у драматургічних жанрах, ніж «Власть тьми», стала «Саломея» О. Вайлда, котру також, як і п'єсу Л. Толстого, цензурою було заборонено для вистави на батьківщині письменника і також вперше виставлено на кону паризького театру (театр «Творчість», 1896). Ця сакрифальна трагедія не тільки принципово відходить від відомого протасюжету у перенесенні головної мотивації вбивства пророка з образу Іродіади на образ її доньки, але й від чистоти жанру. Перші критики звернули увагу на певне випадіння з жанру класичної трагедії сцени, коли Ірод, дізнавшись, що в його царстві є людина, яка оживлює мертвих, перелякано скрикує: «Воскрешати мертвих я не дозволю!». Певні моменти свідчать також про наявність елементів мелодраматизму в цій п'єсі, близькій до символістської трагедії. Сам автор з цікавістю ставився до жанру мелодрами і водночас із «Саломеєю» пропонував сюжет типової мелодрами, який йому здався «надзвичайно сильним» [475, с.111-113].

Сталося так, що трагедію життя самого автора завершувала саме ця мелодрама, написана Ф. Харрісом, – «Містер та місіс Девентрі», -- про гонорар за яку йдеться в останніх листах помираючого письменника. У 20-ті рр. популярну тему смерті Хрестителя переводить у план модернізму Рамон дель Вал'є-Інклан у жанрі ярмаркового балагану (п'єса «Голова Хрестителя» з гротескового циклу «Вертеп»). І хоча тут немає відомих історичних

персонажів, полеміка з О. Вайлдом наявна: «Краще я був від нього [Хрестителя – Т.С.] відкупився», -- підсумовує старий хазяїн корчми, прототипом для якого став цар Ірод.

Драматургія російського Модерну, незважаючи на загальний пріоритет поетичного слова над драматичною дією, відкрито тяжіла до містеріальної трагедії античного типу, побудованої на мотивах жертвопринесення, що дозволяє виділити певний типологічний різновид у національній літературі, хоча питання про впливи безперечно існує. Це і висунення на перший план містерії у теоріях театру (Андрей Бєлий, М. Євреїнов), і практика найвидатніших поетів російського Модерну. Це «Земля» В. Брюсова, «Фамира Кифарэд» І. Анненського, «Гондла» та «Отравленная туника» М. Гумільова, «Ариадна» та «Федра» М. Цветаєвої тощо.

Українська драматургія Модерну створює свій різновид містерії, що зрощується з алегорією та феєрією («Спокуса» П. Мирного, «Лісова пісня» Лесі Українки), з символічною трагедією («По дорозі в Казку» О. Олеся). Спільним залишається мотив жертвопринесення, який нерідко стає базовим для драматичної дії в трагедії («Одержима», «Кассандра» та «В пущі» Лесі Українки). У жанровому зближенні трагедії, трагікомедії та мелодрами немає нічого надзвичайного, як немає дивного у зближенні містерії та трагедії. Ще Е. Бентлі писав, що «ніщо не заважає нам розглядати ту ж саму п'єсу то як мелодраму, то як трагікомедію, то як щось інше, якщо це дозволяє виявити її внутрішні якості» [42, с.200].

До речі, в той самий час, коли французька публіка влаштовувала овації на виставі за народною трагедією російського драматурга Л. Толстого, російська інтелігенція проливала сльози над українською мелодрамою «Наймичка» І. Карпенка-Карого у виконанні М. Заньковецької під час гастролей української театральної трупи в Москві та Петербурзі. І автор російської народної трагедії Лев Толстой, як і суворий до української культури критик Суворін плакали на виставах української національної мелодрами [222]. Може, їх теж приваблював цей жанр? Згадаймо ще про одну спробу Московського Художнього театру, що

закінчилася парадоксальною жанровою несподіванкою, викликавши неочікувану -- протилежну -- реакцію глядачів. Це вистава за п'єсою Г. Гауптмана «Міхаель Крамер», вирішена як трагедія про старого майстра, який зрікся життя в ім'я мистецтва, в той час як драматург мав на увазі жанр трагікомедії. А глядачі сприйняли її як мелодраму про сина майстра -- митця, який поринув у вир життя. «Публіка цікавиться міщанською драмою Арнольда, -- писав виконавець ролі батька і режисер вистави К. Станіславський, -- і не слухає абсолютно самого Крамера» [196, с.280].

Трагікомічну жанрову специфіку цієї п'єси Г. Гауптмана однією з перших побачила Леся Українка. Вона як критик-оглядач російського часопису «Жизнь» рецензувала й вищезгадану виставу «Міхаель Крамер», та, на протилежність від російського рецензента тої ж вистави письменника і драматурга Леоніда Андрєєва, не знайшла в ній метафізичного змісту трагедії. Відомий також її відгук на виставу за п'єсою того ж Г. Гауптмана «Колега Крамптон». Леся Українка писала: «...несмотря на то, что пьеса эта кончается "благополучно", как принято в веселых комедиях, она оставляет впечатление трагикомедии, скорее иронической, чем веселой» [477, с.138]. І цілком закономірним здається те, що, скажімо, її власна п'єса «Камінний господар» тяжіє до трагікомедії нового типу, де трагедія боротьби за владу покарнавальному потребує маски. І, вже за логікою мистецтва ХХ століття, ця маска зрощується з обличчям, і Дон Жуан, переодягнений у чуже вбрання, перетворюється на Командора: «Де я? Мене немає. Це тільки він – камінний». Сюжет про Дон Жуана використовує також і Б. Шоу у «комедії з філософією» «Людина і надлюдина». Важливим є те, що письменник у передмові визначає дію цієї п'єси як «трагікомічну». В обох випадках головний герой постає жертвою: у Лесі Українки – ідеї влади, у Б. Шоу – ідеї Сили Життя, яка змушує героїню насильно одружити на собі героя. Мотив жертвопринесення переосмислюється у трагікомічному плані.

Закономірним при цьому здається питання про зв'язок між жанром та стильовим напрямком. Скажімо, дискусію з приводу драматургії Ю. О'Ніла в

американській повоєнній критиці на тему: «Трагедія чи мелодрама з катастрофічною розв'язкою?» – не можна вважати остаточно вирішеною у бік трагедії [246, с.73] без урахування загальноєвропейського досвіду Модерну, зокрема експресіоністської драми, якій віддав данину ранній Ю. О'Ніл. І хоча сам письменник дійсно вважав «стовідсотковою американською трагедією» матеріалізм, прагматизм та голий зиск, але в нього слово “трагедія” позбавлене жанрової термінологічності. До речі, той же Ю. О'Ніл писав, що американці – трагічні фігури, але годяться також і до найвищої комедії, якщо знайдеться гідний драматург [560, р.220]. Одна з його найбільш сценічних п'єс «Любов під в'язами» серед багатьох сценічних версій світу, у версії О. Таїрова в Московському Камерному театрі стала видатним явищем російського та світового Модерну. Сам Ю. О'Ніл був популяризатором цього театру, і в одному із листів розповідав про досвід О. Таїрова і рекомендував серед інших драматургів експресіонізму росіянина Леоніда Андрєєва [579, р.194] .

Разом із тим, хоча американська драматургія ХХ ст., як кожна національна, за законами циклів культури, і мала починатися із трагедії сакрального типу, що досить легко підтверджується виявленням мотивів вини та жертвопринесення, бунту проти батька та ініціації сина тощо, -- але почалася вона із типової для культури європейського Модерну стилізації попередніх жанрів, не останнє місце серед яких обіймала мелодрама. В п'єсі «Любов під в'язами» відсутній той історично сформований трагічний катарсис, який у ХІХ ст. вражав глядачів «Влади темряви», але у ХХ ст. виглядав вже архаїчним. Знаменитий фінал толстовської п'єси – каяття сина за моральною підтримкою батька – несе на собі відчутні риси моральної доктрини автора, яка особливо негативно позначилася на його пізніх творах [286, с.390]. Ідейний максималізм російської культури ХІХ – поч. ХХ ст. у добу появи п'єси Ю. О'Ніла - у 20-х рр. ХХ ст. - вже спростував себе в есхатологічних катаклізмах російської історії. В творі американського драматурга батько «із заздрістю і майже захоплено» схвалює зізнання сина перед шерифом не з моральної точки зору, а з точки зору проходження ініціації: «Молодець. Це є гідним чоловіка». Але це

не заважає батькові одразу ж перейти до хазяйських справ на фермі. Саме згадкою про ферму, навколо права власності на яку і розгортається сюжет, і завершується п'єса: «Прекрасна ферма, -- зауважує шериф. – Не відмовився би від неї». В п'єсі Ю. О'Ніла трагізм виникає не безпосередньо як авторська позиція певного світовідчуття, а відсторонено, експериментально, як стилізація у драмі Модерну жанрової моделі античності. Але новітній досвід автора у галузі експресіонізму, що співпав у часі із створенням цієї п'єси, а також натуралізму, -- вплинув і на її жанр.

Відтак цікавим здається звернення до жанрового досвіду української мелодрами, у ставленні до якої, як і у ставленні до американської мелодрами, поступово негачія змінюється на визнання. Українською класичною мелодрамою винайдено влучне визначення в одному слові основного типологічного мотиву цього жанру. Це слово – «безталання» («Безталанна» – назва п'єси І. Карпенка-Карого). Дійсно, загальна невлаштованість, попри всі намагання вийти з кола фатальної приреченості, у класичній мелодрамі має мало спільного із тим соціальним детермінізмом, що визначав драму реалізму, тому, мабуть, цей жанр органічно увійшов у драматургію Модерну. Не тільки класичні мелодрами М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, а й «Украдене щастя» І. Франка, і експериментальна «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка, як і інші експерименти цього ж автора, а також мелодрами Я. Мамонтова та ін. - мають типологічні ознаки жанру, але модифікуються в залежності від того чи іншого напрямку Модерну.

Жанр мелодрами використовується в українському Модерні у двох різновидах. По-перше, це традиційна для української драми соціально-психологічна та етнографічно-побутова п'єса міметичного спрямування, яка вимушено модифікується у своїх темах, конфліктах та драматичній дії. Мелодраматизм цих різножанрових п'єс на різну тематику, за свідченням дослідників української драми порубіжжя, виявляється у схильності до картинності, описовості, конструюванні (або адаптації) відомого, поширеного сюжету, героїв, дидактичній заданості всієї структури твору

[178, с.239-246; 265; 440; 300]. Це твори Б. Грінченка, О. Пчілки, Л. Яновської, А. Тесленка, С. Васильченка та ін., які можуть вважатися пролонгацією реалістичного напрямку XIX ст. вже на початку XX ст. (Термін «пролонгація» відносно реалізму початку XX ст. запропонований Н. Малютіною). По-друге, жанр мелодрами існує у модерній модифікації як позірно побутова п'єса, де за побутом завжди висвічується вічні метафізичні питання буття у міфологічному вимірі. Побутове тло дії тут не супроводжує конфлікт, а складає до нього контрастний фон, звичний для читача. Драматичний ефект створюється за рахунок руйнації первинних сподівань рецепієнта на традиційно-побутову мелодраму. Таким твором є, приміром, «Украдене щастя» І. Франка, де соціально-психологічне та побутово-етнографічне тло дії виявляється до певної міри позірним.

Яскравим знаком мелодрами є також мотив дітовбивства, що походить від містеріального мотиву жертвопринесення. Але він може належати і трагедії шекспірівського типу («Макбет», «Власть тьми»), і експериментальній мелодрамі неонатуралізму («Memento» В. Винниченка). Останній випадок здається цікавим тим, що класична мелодрама трансформується тут у форму, що немов би позбавлена головного принципу побудови жанру – детермінованості пристрастями людськими. Мотивом дітовбивства в «Memento» стає раціональна ідея «чесності з собою».

Тут ми маємо справу не з витісненням на жанрову периферію, якою традиційно вважалася мелодрама, а, навпаки, у зламі традиційної моделі під впливом популярного на той час у метрополії ідейного фанатизму. Адже немає ніякої різниці між ідейним фанатизмом російського революціонізму (народництва, більшовизму) і фанатизмом «чесності з собою», або ж мистецьким фанатизмом («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), або ж родинним фанатизмом («Закон»). До речі, в усіх трьох згаданих мелодрамах Винниченка об'єктом фанатичної ідеї стають немовлята, так само, як в п'єсах Л. Толстого та Ю. О'Ніла. Згадавши про складність сценічної появи такого персонажа, залишається визнати, що цей мотив треба вважати не менш традиційним для

мелодрами, ніж кохання, зрада, тощо, і навіть спроби зламати жанр зсередини насправді створюють лише ще одну його історичну модифікацію.

Якщо для драматургії російського раннього Модерну знаковою може вважатися п'єса Л. Толстого, так само, як для зрілого Модерну знаковими стали п'єси А. Чехова, -- то для драми раннього українського Модерну таку роль відіграє, як здається, «Украдене щастя» І. Франка, що знаходиться на порозі рішучого поновлення національної драми та театру. І відповідно, ранній український Модерн дає також знакові взірці в творчості Лесі Українки, а пізній Модерн – в творчості М. Куліша.

1.4.2. Національні особливості «сільського адюльтеру» в літературному дискурсі пізнього народництва: «Украдене щастя» І. Франка і «Власть тьми» Л. Толстого – містерія, трагедія чи мелодрама?

Тема «Іван Франко і Лев Толстой» не є новою. Захоплення юного І. Франка ранніми повістями Л. Толстого, чотири франкові статті про російського письменника, його несприйняття релігійної філософії Л. Толстого, критичне ставлення до роману «Война и мир» та глибокий аналіз психологізму «Анны Карениной», як і сприяння українського митця виданню та популяризації творів Л. Толстого на Західній Україні, використання спільних джерел обома письменниками, наприклад, у жанрі казки, -- давно вже стали матеріалом кількох монографічних досліджень українських радянських літературознавців [132, с.38-54; 261; 360; 372; 395]. Проте, хибна теорія впливів, якою в цей період замінювали багатоаспектність компаративістичних методологій, визначала й сам характер літературної взаємодії. Втім, не виходячи за межі теорії впливів, яка у радянському літературознавстві трансформувалася у розгляд майже виключно впливів російської літератури на українську, можна було вже говорити, як це зробила Н. Є. Крутікова, про проблему такого впливу, який вбачається «не тільки в наслідуванні шляхів,

відкритих великим попередником, а й у відштовхуванні від певних сторін його творчості і в полеміці з його ідеями» [261, с.45].

Сьогодні можна вже узагальнити характер культурних «претензій» І. Франка до Льва Толстого. Справа в тому, що для І. Франка, як і для західноукраїнської культури в цілому, Л. Толстой завжди був «зарубіжним» письменником, нарівні з Мопассаном, Золя, Флобером, Стріндбергом, Ібсеном та Метерлінком. І погляд на нього був європейським, в той час, як погляд російської критики та публіки був здебільшого внутрішнім, герметичним. Український письменник -- дослідник європейської літератури -- порівнював Л. Толстого з європейськими авторами активніше, ніж це робила російська критика. І вирок над Л. Толстим був виразом європейської культури в її галицькому відгалуженні. З погляду ж сучасної компаративної імагології, на образ чужого в літературі виразно впливає національна культурна ідентифікація автора. Це й помітив І. Франко.

Як здається, одним із дискусійних поштовхів для створення драми «Украдене щастя», поруч із відомою історією з фольклорною «Піснею про шандаря», була також народна трагедія Льва Толстого «Власть тьмы», заборонена в Росії і виставлена у 1888 р. в Парижі у Вільному театрі А. Антуана, а у 1890 році -- у Вільному театрі О. Брама в Берліні. В Україні з'явилися французькі та німецькі переклади п'єси.

Можливо, саме ці вистави, що широко обговорювалися французькою та німецькою пресою, були одним із полемічних джерел «Украденого щастя», написаного І. Франком на конкурс через три роки після прем'єри російської п'єси у А. Антуана і через рік після прем'єри у О. Брама. Після довгих переробок, яких вимагала конкурсна комісія, в січні 1893 року драму було відзначено другою премією і рекомендовано для виставлення. Драму Л. Толстого І. Франко знав, присвятив їй статтю «Гергарт Гауптман, його життя й твори», де порівнював творчість цих двох драматургів. Був обізнаний він також і з подіями у Полтаві – демонстрацією у театрі під час вистави «Власть тьмы» у 1902 р. [261, с.38].

Розробляючи, як і Л. Толстой, популярний у ХІХ ст. мотив адюльтеру, подружньої зради, І. Франко вирішує своє завдання дещо по-новому, спираючись на досвід сучасних йому наук -- антропології та психології, а також психоаналізу. Натуралізм зробив звичним побутування цього мотиву в літературі на селянські теми. В першу чергу йшлося про більш ранній роман Е. Золя «Земля», побудований теж як сільський адюльтер. Якщо пані де Реналь у Стендаля, баронеса Нусінжен у Бальзака, Анна Кареніна у Л. Толстого, Емма Боварі у Флобера належали до столичного або провінційного дворянства, то вже «Власть тьми» Л. Толстого відтворювала той же мотив на матеріалі патріархального селянського середовища, яке Л. Толстому уявлялося носієм моральності, а злочинність пояснювалася як відступ від патріархальної релігійності в бік товарно-грошових відносин.

І. Франко через п'ять років після прем'єри у А. Антуана виставляє своє «Украдене щастя», де непрямом полемізує з російським генієм. В його п'єсі немає того катарсису, того примирення, яке вражало французьких глядачів п'єси Л. Толстого. Несвобода особистості у виборі свого щастя подається як фатальність, а не відступ від патріархальної моральності. Щастя виявляється украденим у всіх, а злодій – невідомий.

Відрізняється франкове потрактування сільського адюльтеру й від творів тих національних літератур, які вважаються максимально подібними за історичними параметрами до вітчизняної культури, наприклад, ірландської. Фарс Д. М. Сінга «Тінь у гірській долині» подає ту ж сюжетну ситуацію у зовсім іншому ракурсі: адже за допомогою подружньої зради сільська жінка вивільняється від суспільних догматів, самостверджується, починає відчувати себе свободою й незалежною людиною. Парадоксальність вирішення цього конфлікту вимагала й певного жанру – п'єса Д. М. Сінга визначається як фарс і радше може бути порівняною з просвітницьким фарсом І. Котляревського «Москаль-чарівник», ніж з модерною трагедією І. Франка.

Полеміка з сільською трагедією Л. Толстого відбувається в межах традиційного для української культури різновиду сільської п'єси. Як і

Л. Толстой, І. Франко створює кримінальний сюжет, що тяжіє до мелодрами, втім, це вже не традиційна українська мелодрама, а твір загадковий, модерний, де соціально-психологічний детермінізм зовсім не визначає розвитку характерів, а фінальна репліка нічого не прояснює. Перша назва драми -- «Жандарм». Цензура не дозволила «виставляти на позорище такої поважної в суспільності людини, як жандарм», і драма з'явилася на сцені лише після того, як автор замінив жандарма поштарем. Проте професія героя абсолютно нічого не визначала, і була так само позірною, як і все побутове тло дії. Цей жандарм був дійсно дивним як для натуралістичного наративу.

У Модерні, крім іншого, спостерігається трансформація міметичних стилів й утвердження, паралельно з традиційним психологізмом, з одного боку, міфопоетичної творчості, а, з іншого боку, позірно психологічних п'єс, де за зовнішньою звичною міметичною оболонкою ховається екзистенційний узагальнюючий зміст: за побутом – буття. Втім, позірний, екзистенційний реалізм має свої начатки ще у 90-х роках ХІХ ст. Власне, з цього останнього, зовні немов би схожого на традиційні національні стилі, й починалося проникнення нового світобачення, що не задовольнялося міметично засвоєним соціальним детермінізмом. Соціальне тло дії перетворювалося на позірне, несправжнє, яке тільки вбиралося у вбрання традиційного соціального психологізму і відбувалося на звичайних для української мелодрами майданчиках сільської п'єси з традиційною ж темою сільського адюльтеру. В глибині дії при цьому завжди прочитувався індетермінований іраціональний екзистенційний зміст. Такий несправжній зовнішній етнографізм, як здається, доречно було б метафорично означити як «мавританський стиль» – саме так у драмі Лесі Українки «Камінний господар» Донна Анна називає зверхність прагнення Дон Жуана до волі, що обмежується лише екзотичним декоративним маскарадним костюмом. Щось на кшталт такого маскараду відбувається у традиційній порубіжній психологічній драмі.

У такому розумінні «мавританським стилем» позначена така класична, хрестоматійна річ початкового Модерну, як «Украдене щастя» І. Франка, що

інтерпретувалася багато десятиліть у матрицях, які не виходили поза міметичний дискурс. Соціальний детермінізм таких інтерпретацій не дозволяв побачити модерну екзистенційність цього порубіжного твору. Довга театральна традиція в душі соціально-побутового театру наклала свій відбиток на рецепцію класики. Модерність твору втрачалася надовго.

Утім, обертаючи сюжет у колі соціальності, слід визнати, що при цьому й досі залишається низка темних для інтерпретації місць. Фінал п'єси з погляду психологічної достовірності та адекватності характерів, що взагалі вважається базовим для реалістичного типу творчості у ХІХ столітті, виглядає принаймні неумотивованим. Михайло Гурман, який протягом усього сюжету виявляв виключно хижі риси надзвичайно активної вдачі, викликаючи до себе навіть у коханої жінки тільки жах, що несвідомо приваблював її, - перед смертю несподівано бере на себе вину перед свідками і прощає свого вбивцю, дякує йому за те, що допоміг зробити те, що й сам хотів. З погляду кримінального сюжету це неприпустимий алогізм: адже, з точки зору здорового глузду, важко рану, нанесену сокирою у груди, прийняти за самогубство. Проте раціональні чинники у модерному сюжеті не діють.

В трагедії Л. Толстого теж присутня певна неумотивованість фіналу – несподіваного для присутніх публічного каяття дітовбивці Микити, коли всі зовнішні обставини сприяли тому, щоб йому уникнути кримінальної відповідальності. Проте внутрішній розвиток сюжету безпосередньо веде героя до морального очищення через каяття і має глибоку художню логіку. Тема морального каяття та відродження – головна для творчості Толстого взагалі – належить до традиційних у російському реалізмі. Твір Л. Толстого, хоча й починав еру модерного мистецтва в Європі, втім, залишався у межах міметичного світобачення в його російській моделі. У драмі І. Франка натомість з погляду психологічної достовірності є багато загадкових місць, які, втім, для модерної нарації виглядають цілком органічними.

Але якщо психологічну достовірність прийняти за позірну, то виразно виділяються штучно повторювані сюжетні мотиви, котрі послідовно ведуть до

фіналу, що, втрачаючи координати соціально-психологічної мелодрами, не здається вже несподіваним. Так, поступово зростаюча неувага Миколи та Анни до хазяйства, до матеріального світу, стає приводом для втручання громади і водночас виносить дію за межі побутового сюжету. У фіналі п'єси Л. Толстого персонажі теж немов би забувають взагалі про існування господарства, яке, власне, і було першопричиною злочинів. Ставлення до п'єси як до побутової драми не пояснює виразну наявність мотиву онтології зла, що укорінене у людській природі взагалі і не залежить не тільки від соціальних обставин, а й від індивідуального вибору людини. Проблема свободи-несвободи поглинає мотив зашкарублості селянської маси, а назва «Власть тьми» сприймається не у метафоричному, а у євангельському сенсі [520, с.102]. «Соціально-економічний лад та селянський побут, -- писав давно ще М. Бахтін, -- поза дією драми; вони не створюють конфліктів, руху, боротьби – вони, як постійний тиск атмосфери, зовсім не повинні відчуватися. Зло, темрява зароджуються в індивідуальній душі, в душі ж і завершуються» [39, с.96].

Проблема свободи-несвободи людини, як і мотив відносності категорій «кат» та «жертва» в селянській драмі І. Франка теж ставлять її поза суто міметичним дискурсом. «Перехідний» характер п'єси був давно поміченим сучасними дослідниками, але перехідність вбачалася у переключенні соціальних проблем на моральні у традиційних рамках сімейного сюжету [327, с.158-188; 328, с.200-201; 300, с.137]. Позасвідомі мотивації поведінки Анни, наявність елементів самоаналізу, лейтмотив запродавства душі, -- дослідниками вважаються за чинники додання мелодрами як сентименталізованої форми комедійної сюжетно-персонажної структури [472, с.111].

Як бачиться, недооцінка мелодрами пов'язана із загальним модерністським нехтуванням жанрами масової культури. Акцентування на психологічній неоднозначності характерів п'єси призводить до того, що остання репліка Миколи втрачає свою загадковість і пояснюється як повернення до нормативів селянського побутування, а кримінальному сюжету

надається двозначність, вичитується натяк на те, що Микола – справжній вбивця [300, с.137-138]. Між тим, ознакою Модерну є гра з формою, а не із сюжетом. Наразі відкриваються нові можливості саме мелодрами. Тому елементи побутового театру не «долаються», як би це могло бути у стилях позитивістського спрямування, а демонстративно обігруються.

З п'єсою І. Франка відбувається дивна рецептивна річ: сьогодні вона вже не потребує, як у минулі роки, мовно-лексичних коментарів, зважаючи на галицькі діалектизми. Так само не потребує вона й етнографічних пояснень стосовно характеру сільської праці, якою займаються дійові особи. Тобто її етнографізм з першого плану переноситься на задній план дії і становить неонов'язковий неголосний фон. Спробу українських кінематографістів у 90-ті рр. відтворити ту ж саму ситуацію на тому ж місці, але вже наприкінці ХХ ст., треба вважати уповні успішною саме тому, що було винайдено позачасовий вимір національного конфлікту. Легко можна уявити також і зміну етнічно-просторових показників дії. Ця гіпотетична трансформація є ознакою того, що драму І. Франка створено у позатрадиціоналістському, позаміметичному, тобто у модерному, – вимірі. Які ж показники модерності ставлять цю п'єсу на рубіж, де відбувається зміна стильових систем й зароджується національний дискурс драматургічної модерні?

По-перше, це відсутність соціально-психологічного детермінізму. І шандар тут не дотримується своєї ролі, й туман несе в собі риси приреченості з самого початку, й громада, що, за народницькими уявленнями, повинна бути оплотом та запорукою традиційної релігійної моральності, виступає як гарант антиперсональної аморальності. Поведінка Михайла Гурмана в останній дії спрямована свідомо й цілеспрямовано на виклик агресії з боку Миколи Задорожного, якого він б'є, дражнить, ображає, погрожує – робить все можливе, щоб спровокувати власне вбивство. Поведінка такого типу у модерній психології дорівнюється до самогубства. Отримавши бажане, він перед смертю зізнається: «Я хотів і сам собі таке зробити, та якось рука не піднялася».

По-друге, неоднозначно вирішується й проблема вини та покарання: Микола Задорожний позбавлений абсолютного авторського виправдання, адже цей бувший наймит, хоча й одурений братами Анни, які запевнили його в смерті Михайла, проте ж погодився на шлюб із жінкою, яка його не кохала, задля того мізерного посагу, що кинули брати господарській дочці. Жахає її саме нахил до саморуйнації, який присутній у Миколі із самого початку. Психологізм ХІХ ст. вимагав, щоб характери подавалися у розвитку, становленні, «діалектиці», за термінологією вітчизняного літературознавства минулих десятиліть. У п'єсі І. Франка в обох центральних характерах спершопочатку заданим є внутрішнє тяжіння до самогубства, однієї з провідних матриць культури ХХ ст. Сцени побутової селянської праці, що створюють етнографічне тло дії, легко відшаровуються, звільняючи цей екзистенційний зміст. Мотив самогубства становить також суттєву сторону розвитку сюжету у «Владі темряви» Л. Толстого. Микита, який втікає з весілля, та йде супротив людських та божих настанов, тричі намагається повіситися у сараї, і тричі доля відводить від нього цей гріх – для того, щоб мав змогу прилюдно покаятися у тяжких гріхах. Традиційний побутовий фон -- весілля – набуває метафізичних сакральних рис.

По-третє, цілком у дусі ХХ ст. вирішується й проблема індивіда та юрби. Сільська громада з носія моральності поступово перетворюється на байдуже сіре тіло, що допомагає Миколі пропивати все своє майно, що фактично провокує недалекого Миколу на вбивство, яке відбувається за громадським сценарієм і з фінальною появою свідків, як і було обіцяно. Загроза ж громади висікти публічно Анну за рішенням ради -- переводить дію у міфологічний план і перетворює сільську юрбу на юдейський натовп, що побивав камінням Марію Магдаліну.

В стилістиці новоромантизму, незважаючи на позитивістське тлумачення взаємин індивіду та юрби, все ж таки переважало міфологічне ставлення до «закону» [272]. В драматургії ж Лесі Українки, як і Олександра Олеся, наприклад, роль юрби потрактовується недвозначно як консервативної

страшної сили. Побивають камінням Міріам з драматичної поеми «Одержима» Лесі Українки, як і пророка з етюду «По дорозі в Казку» Олександра Олеся. Юрба виступає як тіло, що бере на себе право осуджувати героя. Виникає міфологема суду, яка трансформується у напрямку від суду людського до суду надлюдського, де індивід карає себе сам. Матриця «Доля як суд» стає особливо актуальною у драматургічному роді літератури.

Дослідниками було помічено, що в більшості драм Л. Толстого структурно є заданим мотив судової процедури [520, с.102], який йде ще від античної драми (Г. Коген, В. Топоров, І. Толстой, Е. Бентлі та ін). Утім, драма як форма суда замінює юридичний аспект екзистенційним. «Суттєва спільність трагедії, -- писав В. Волошинов - М. Бахтін про відносність ототоження форми драми з формою судового засідання, -- з юридичним процесом полягає тільки у наявності “сторін”. Автор, герой та слухач дійсно є “сторонами”, але не судового процесу, а художньої події із специфічною соціальною структурою, “протоколом” якої і є художній твір» [102, с.84]. В російській літературі ХІХ ст. фігура Жандарма стає уособленням державного правосуддя і водночас метафізичною сутністю суду Божого, як це сталося, наприклад, в «Ревизоре» М. Гоголя. У фіналі драми Л. Толстого юридичне правосуддя здійснює Урядник, присутній на весіллі, що переростає у покаяння, проте юрисдикція має дочекатися, поки людина здійснить власний суд над собою.

«Погоди, говорю [...] Дай Божье дело отойдет, значит, тогда, значит, ты и, тае, справляй, значит», -- каже Уряднику недорікуватий батько Микити Акім [Тут і далі цит. за: 463]. Для Л. Толстого суд – це покаяння, особливий стан душі. І урядовці при цьому нічого не вирішують. Парадокс полягає в тому, що у І. Франка жандарм є головною дійовою особою. І суд над собою він творить сам – навмисно викликаючи свого опонента на вбивство, а потім беручи вину на себе. Втім, є різниця у використанні моделі судової процедури. Якщо у Л. Толстого фінальна модель суду прояснює сюжет і стає катарсисом для усіх дійових осіб, то у І. Франка вона абсолютно нічого не прояснює, скоріш затемнює.

Підсудною постійно відчуває себе і Анна, в психіці якої домінуючим стає екзистенційний страх покарання. Цей страх неможливо пояснити соціально-історичними умовами життя сільської жінки, нерозривністю церковного шлюбу, як це намагався зробити сам автор, а за ним і дослідники. Метафізичний аспект цього страху стає наявним тоді, коли зникають історичні атрибути драматичної дії.

Водночас І. Франко у своїй п'єсі виявляється дуже далеким й від сучасного йому фемінізму, яким позначені наприкінці століття твори з певною тематикою. Анна у Франка провела в неволі все своє життя, й не про яке звільнення мова не йшла. Її домінуюче почуття – страх, від якого вона може звільнитися лише за допомогою постійного балансування на межі життя та смерті. Таке психопатологічне світовідчуття, типове для певних душевних станів, неодноразово описується модерною психіатрією. Воно змушує людину, щоб позбутися постійного страху, кидатися у вир небезпечних життєвих пригод, щоб більшим витіснити менше.

Страх з'являється разом із Анною. Перші її репліки – про страх. Згадуючи на самоті питання Миколи, чи дуже вона любила Михайла, Анна не знаходить у своїй пам'яті сильніших почуттів, ніж страх: «Чи дуже любила сього Михайла? Здається, що дуже, коли й досі вся тремчу, всю мене мороз проходить, як його згадаю. Здається, що таки дуже. А може, більше боялася його, ніж любила [...]». Вже потому, піддавшись наступові Михайла, Анна знову повертається до свого страху перед ним: «Який страшний! Який грізний! [...] І чим страшніший, чим остріше до мене говорить, тим, здається, я більше люблю його». В образі Михайла помітні впливи ніцшеанства, принаймні, його слов'янського відгалуження: постійний мотив, що супроводжує Михайла, -- це хижий вовк. Як дикого звіра його сприймають і селяни: «*Друга жінка*. Та й страшний же! А найстрашніший, як усміхається. Так ті зубиці білі та великі виставить, що, здається чоловікові, ось-ось укусить».

У другій дії репрезентовано два варіанти суб'єктної нарації з приводу однієї події – вимушеної мандрівки зимовим лісом однієї й тої ж ночі. Микола

оповідає про те, як в кров побив його вїт за пару дровин і як він посміховиськом став, необачно вїтові відповідаючи. Михайло розповідає про вовків, від яких ледь ноги уніс в лісі. Друга нарація і за змістом, і за динамікою оповіді значно енергійніша, цілісна, не розпадається на окремі репліки та повторення, як у першому типі нарації. Приземленим клопотам Миколи, що виставляють його у приниженому вигляді, протиставлена свідомість, що існує поза буденними дрібницями, свідомість екзистенційного роду, що постійно існує на межі життя та смерті, що тільки почасти пояснюється його військовою та шандарською біографією. Цьому персонажу властивий певний демонізм. Тому так далеко заходить звичайний сільський адюльтер. Звичайно, втриматися довго на цьому «демонічному» рівні людині не під силу. Анна тому так боїться Михайла, що відчуває в ньому людину без майбутнього: «*Жандарм*. [...] Чим скінчиться! Нічим не скінчиться. Будемо жити, доки можна. Будемо любитися, доки можна. Будемо людям в пику сміятися, доки можна, доки вони нас під ноги не візьмуть. А потому? Потому один кінець: всі помremo і чорту в зуби підемо. Ось чим воно скінчиться, коли хочеш знати».

З'явившись перший раз у Задорожних, Михайло жартує, що він мрець. Потім він у розмові з Анною означає їх обох як мерців. Певна танатофілія як емоційна аура супроводжує цей персонаж з початку до кінця, коли він і фізично стає мертвим тілом. Страх Анни проходить саме на цьому рівні байдужості до смерті, на порубіжжі. На вмовляння Миколи не ганьбити його в очах громади вона спокійно відповідає: «Се не від мене залежить, Миколо. [...] Ганьба, то ганьба; смерть, то смерть. З ним мені нічого не страшно». Михайло позбавлений страху сам і доводить не тільки Анні, а й Миколі відсутність страху. Втім, зняття страху на екзистенційному рівні рівноцінно смерті. Тому Микола і вбиває свого вчителя. За логікою цієї дуже сучасної п'єси, зняття екзистенційного страху веде до неволі свідомості та втрати індивідуальної самоідентифікації. І шукання винних в цьому грандіозному феномені вже не ХІХ-го, а ХХ-го століття буде означати чергове накладання народницької матриці на модерний текст.

Драма Л. Толстого, яка відкривала еру модерних театрів та модерної драматургії, парадоксально залишалася у річищі традиційного морально-психологічного дискурсу європейського «середнього жанру». Селянська трагедія подає світ у чорно-білих контрастних фарбах: добро та зло, світ та темрява, злочин та покаяння, свобода особистості та необхідність суспільних норм життя, вина та відповідальність. Онтологія зла, його метафізична присутність в житті людини, лишаються в глибині цього світового сюжету. Трагедія І. Франка, на протилежність, відмовляє читачеві в антиномічному розумінні світобудови. Щастя вкрадене у всіх. Винного не знайдено. І це вже ознака нового, модерного мистецтва.

Отже, на порозі Модерну такий «середній» жанр ХІХ ст., як драма з селянського життя, набуває нових рис, пов'язаних із початком біфуркативних процесів в жанровому розвитку. В ній взаємодіють такі жанрові начатки, як містеріальне, трагедійне, мелодраматичне. Взаємоперебіги різноспрямованих жанроутворень максимально посилюються. Вони здійснюються у шатах традиційної соціальної психологічної драми, але насправді це тільки формальна оболонка, за якою ховається екзистенційний модерний жанровий сюжет.

Ця гранична узагальненість внутрішнього змісту дещо нагадує узагальненість містерії, жанру, який, за нашими уявленнями, починає черговий цикл вибухових процесів в культурі. Але містерія далека від того історичного типу психологічної драми, а також мелодрами, який склався протягом ХІХ ст. і був позначений соціальним детермінізмом. Тому ми визначаємо цей психологізм новітньої містерії, як і новітньої мелодрами, -- як позірний. Згідно з принципами Модерну, новітня драма обігрувала, включала до своєї орбіти жанрові надбання попередніх епох, зокрема, психологічного реалізму. Втім, він вже не був первинним, тобто соціально історично детермінованим. І те, що подібна переорієнтація відбувалася у драматичному роді літератури, розрахованому на театральне втілення, подвійно підкреслює ігрову природу жанрів Модерну, що носить екзистенційний характер. Саме це було сприйнято

французькими глядачами трагедії Л. Толстого, хоча національний сюжет російської селянської драми для них був безкінечно чужим.

Розглядаючи синтез та взаємодію жанрів Модерну з погляду теорії вибухових та поступових процесів, можна спостерігати, що ті жанри, що послідовно розвиваються у проміжні періоди, якщо розглядати ці процеси як в історичній перспективі, так і з погляду теорії циклів культури, -- хаотично перемішуються у періоди кризового стану системи, породжуючи у стані біфуркацій нові утворення, які тільки зовні нагадують ті жанрові структури, до яких вони належать за рецептивним сподіваннями. Проте навіть і в кризові, вибухові періоди на перший план, за законами циклу, виступає містерія. Власне, одного типу містерії в Модерні вже немає і не може бути. Тут було розглянуто перший тип, що за структурою та формальними ознаками нагадує традиційну соціально-психологічну трагедію (у Л. Толстого) та побутово-етнографічну мелодраму (у І. Франка). Обидві вони авторами були орієнтовані на жанр селянської трагедії.

Але сталося так, що внутрішній зміст першої драми в Модерні усвідомлюється як міраклъ або мораліте, а другої – як екзистенційної трагедії. Втім, цей різновид містерії, ускладнений трагедійними а також мелодраматичними модусами, не був єдиним в Модерні.

Другим різновидом, не менш суттєвим для порубіжжя, стала неускладнена містерія так званого «діонісійного» та «християнського» типу.

1.4.3. Динаміка містерії «діонісійного» та «християнського» типу в драматургії українського та російського Модерну (Леся Українка та Леонід Андрєєв).

Згідно з висунутою концепцією розвитку драматургічних жанрів, як історична, так і циклічна моделі розвитку драматургії починаються з містерії. Саме містерії судилося відігравати чи не найзначнішу роль в культурі Модерну. Тому розгляд компаративної поетики жанрів Модерну не обійдеться без цього жанру. Містерія в тому чи іншому різновиді розпочинає вибуховий цикл і супроводжує перехідні епохи. Повернення до містерії в Модерні може розглядатися не тільки як реалізація основної риси цього стилю – прагнення до стилізації, обігрування попередніх історичних жанрів, а й як дія вибухових закономірностей в трансформації жанрів драми.

Містерія в сучасній теорії жанрів існує у двох історичних різновидах. По-перше, це культове таїнство античного світу, ритуал, що супроводжував смерть та нове народження, воскресіння деяких з найдавніших богів, протиставлених офіційному культу олімпійців. Такі ритуали вважались потаємними, відбувалися тільки для присвячених, супроводжувались вони піснями, танцями, музикою, тобто мали синкретичний характер. Найпопулярнішими в Давній Греції були Елевсінські, Орфічні та Самофракійські містерії. Саме такі містерії мав на увазі Ф. Ніцше, коли виділяв діонісійні основи (поряд з аполлонічними) в античному мистецтві [343, с.47-157]. Головною їх художньою ознакою він вважав порушення *principii individuationis* – принципу індивідуації, тобто руйнування особистості в ритуалі «смерті-народження». По-друге, містерія («служба») розуміється як жанр західноєвропейського релігійного театру XIV ст., який ще з XII ст. почав відокремлюватися від християнської літургійної драми і досяг розквіту у XV ст.

В містеріальній драмі бароко, як і середньовіччя, якому драма бароко у певному розумінні наслідувала, поєдналися елементи літургики та народної сміхової ярмаркової культури. Таке незвичайне, суперечливе поєднання, як

показав М. Бахтін, дійсно було характерним ще для середньовіччя. Співіснували разом трагічне та комічне, релігійне та ярмаркове, патетичне та brutальне, сцени релігійного характеру чергувалися з інтермедіями – вставними комедійно-побутовими епізодами. Пушкін вважав, що трагедія народилася на площі. Як бачиться, містерія народилася у храмі, але вийшла на площу. З нею пов'язані такі жанри, як міраклъ та мораліте, засновані на легендах та агіографіях (життя великого праведника або наверненого грішника).

Доба Модерну поставила за мету ігрову стилізацію усіх художніх моделей попередніх епох, в тому числі, жанрову стилізацію. Містерії «пощастило» відродитися на новому ґрунті – у «новій драмі» з її намаганням філософського осягнення буття та місця людини в світі людей. Екзистенційність Модерну наклала відбиток і на його жанрові стилізації: в містерії побачили перш за все архетипічні моделі свідомості людини Нового часу, які можуть бути мистецьким матеріалом для безлічі стильових експериментів. Духові містеріальності віддали данину не тільки Г. Ібсен, М. Метерлінк чи Г. Гауптман напередодні Модерну, але й О. Блок, Вяч. Іванов, Ф. Сологуб, І. Анненський, Л. Андрєєв, М. Євреїнов, П. Мирний, Леся Українка, О. Олесь, В. Винниченко – вже на початку ХХ ст. Сталося так, що саме в російському Модерні ідея Ніцше про діонісійне та аполлонічне мистецтво стала особливо популярною.

Отже треба казати не просто про теорію містеріального театру у окремих представників Модерну, а про загальну тенденцію культури, тяжіння до панмістеріальності у сприйнятті світу та мистецтва. Найхарактернішим є те, що панмістеріальність існує в межах певних конкретних історичних літературних напрямків, течій та шкіл. Тобто «вічні повернення» циклічної культури, в даному випадку, повернення до «пам'яті жанру» аж ніяк не суперечать її історичній моделі. Саме Модерн спромігся це довести наочно. Театралізація життя – основна риса епохи Модерну – надавала можливості «обіграти», перетворити на виставу найбільш давні архетипічні моделі людської свідомості, актуальні для філософії та мистецтва ХХ ст.

Отже важливо було з'ясувати, як загальна жанрова модель трансформується згідно із національною специфікою окремих літератур, що саме збігається, а що відхиляється від єдиної парадигми, яка не може існувати поза національним культурним ґрунтом. Нам здалося, що найхарактерніші ознаки містерії Модерну можна простежити на історії жанрових шукань двох яскравих представників драматургії відповідно української та російської.

Тема «Леся Українка та Леонід Андрєєв» і досі залишається «білою плямою» в історії європейської драматургії початку ХХ ст. О. Блок у своїх спогадах про Леоніда Андрєєва писав про такі творчі «зустрічі та перегуки», які ґрунтуються не на особистому знайомстві, не на єдності творчих принципів, а на загальних історичних витоках життя. Л. Андрєєв, як і Леся Українка, принципово наголошував на необхідності створення нового типу театру та нової драматургії. Теоретичне обґрутування Лесею Українкою методу «новоромантизму» в драмі мало спільні філософсько-естетичні засади з теорією «неореалізму» (експресіонізму) Л. Андрєєва.

Особисте ставлення української письменниці до російського колеги було різко негативним. Принаймні, відомий її єдиний критичний відгук на оповідання Л. Андрєєва «Проклятие зверя»:

«Читала “Шиповник”, “Землю”, “Знание”, “Жизнь”, - пише поетеса матері у 1908 році, - і “содержание оных” здебільша “не одобрила”. Да, оскуденіє... Андрєєв коли б не скінчив як Мопассан (тобто божевіллям), я це серйозно подумала після його “Проклятия зверя”. Удручає в російській літературі не стільки порнографія, скільки сумбурність і безпомічність думки і фантазії, беспорядність в рішенні навіть елементарних психологічних проблем... Так, наче люди з зав'язаними очима пишуть» [478; с.154,236].

А водночас, саме цей твір Л. Андрєєва було написано цілком у руслі західноромантичної традиції передмодернізму, яка у російській літературі майже не має аналогів. Леся Українка, з одного боку, виділяє Андрєєва у колі досить помітних імен літературного життя, а, з іншого боку, «не помічає» його драматургії, з якою вона мала ознайомитися все з тих же альманахів. Негативна

оцінка прозової творчості російського колеги пояснюється ще й певною суперечливістю між теоретичним ставленням поетеси до російського модернізму та власним практичним використанням художніх надбань модернізму світового, створенням цілком самостійного «східнослов'янського» відгалуження «нової драми» в Європі.

Обидва драматурги мали спільні професійні мистецькі інтереси у галузі театральної критики. Л. Андрєєв, фельєтоніст «Кур'єра», і Леся Українка, критик-оглядач «Жизни», рецензували, наприклад, одну і ту ж п'єсу Гауптмана «Міхаель Крамер», з російським театральним варіантом якої вже були обізнані глядачі. Але якщо для Лесі Українки п'єса Гауптмана була приводом для висловлення власних поглядів на новітню суспільну драму, то Леонід Андрєєв з такою самою наполегливістю відстоював в цій п'єсі наскрізну думку власної творчості – про життя людини у метафізичному розумінні («Великая загадка – человек и его жизнь»). Леся Українка підходить до феномену відчуження героїв Гауптмана із соціально-історичного погляду: «Тем более оно трагично, именно потому, что оно закономерно [...], пока не изменены коренным образом условия, создающие его...» [477, с.136]. (В оригіналі – рос. мова).

Майже не відгукнувшись на творчість Леоніда Андрєєва, Леся Українка створює опосередкований образ письменника подібного типу у розвідці «Два направления в новейшей итальянской беллетристике» (рос. мовою). Йдеться про образ письменника Д'Аннунціо. «В его психологии, -- пишет поэтеса, -- узнает себя вырождающийся и глубоко страдающий от этого вырождения человек всех культурных наций нашего времени» [477, с.50]. Сама поетеса віддала данину вивченню цього типу в першій власній драмі «Блакитна троянда», під час роботи над якою ретельно штудіювала праці з патопсихології виродження надзвичайно модного в ті часи Ебінга Крафта.

Перші «умовно-соціальні» драми Лесі Українки, вирішені на ранньохристиянському ґрунті, та «псевдогорьковські» п'єси Л. Андрєєва («К звездам», «Савва») – парадоксально вирішували єдине питання про сенс людського буття за есхатологічних умов соціальних катаклізмів. Це був певний

різновид «нової драми» -- трансформація ібсенівської «драми ідей», зіткнення драматичних точок зору у чистому вигляді. Драматургічне вирішення філософських проблем правди та кривди, віри та зневір'я у «Кассандрі» та «Анатэме» створює новий тип п'єси – ідейного пошуку та перевірки догматів віри головного героя (героїні). В свою чергу, «Камінний господар» і «Лісова пісня», з одного боку, та «Жизнь человека» і «Анатэма», з іншого, за внутрішньою логікою становлять цикли п'єс-ділогій. Вони поєднані єдиною трагедійною філософією буття, тобто єдині за своєю трансекзистенційною сутністю. І, водночас, вони повертаються до жанрової парадигми містерії, саме завдяки міфологізованій концепції буття.

Міфопоетична знаковість «Лісової пісні», що сягає найуніверсальніших філософських засад буття, останнім часом закономірно привертає увагу дослідників [427, с.55-65; 428]. Містеріальна циклічність, часова симетрія драматичної дії – базовий структурний принцип як «Лісової пісні», так і «Жизни человека». Але крім традиційно-міфологічної циклічності пори року в п'єсах функціонує нетрадиційна – добова циклічність: все життя Лукаша та Людини обмежується одною умовною добою – від ранку до ночі. Час стає релятивним.

Але якщо Леонід Андреев у своїй експресіоністській трилогії спирався на стилізацію жанру християнської містерії та похідних від неї мораліте та міраклю, то Леся Українка навіть у своїх новозавітних сюжетах («Одержима») наближується до містерії «діонісійного» типу. Міріам вмирає, побита камінням натовпу фанатиків, «не за небесне царство... ні... з любові». Її земна любов до Мессії, який їй не може відповісти, бо повинен любити всіх людей, - дуже далеко відходить від традиційного християнства. До речі, так само далеко від нього відходить і Леонід Андреев в повісті «Иуда Искариот», де причиною зради Юди стає його просто «жіноча» любов до Спасителя, і він хоче, щоб у правоті улюбленого вчителя переконалися всі і визволили його від неминучої смерті. Полемічною відповіддю Лесі Українки на цю повість був її драматичний діалог «На полі крові», де містеріальний образ Юди

перетворюється на прозаїчний тип прагматика нових часів, що не турбується проблемами каяття. Фігура ж Прочанина, який розповідає Юді про події на Голгофі, для читачів отримує значення головного містеріального героя.

Суб'єктивно Леся Українка тяжіла до «високої» трагедії античного типу, яка, як відомо, у свій класичний період була зрощеною з діонісійною містерією. «Учора було велике “событие”, - пише вона у 1911 році з Кутаїсі, - я пішла в театр! [...]. Се тому, що заїжджа трупа російська (дуже порядна) ставила “Антигону” Софокла, а я маю пасію до сих матерій».

Її «Кассандру» було створено переважно за натяками античних джерел, але готового матеріалу перед нею не було, за думкою О. І. Білецького, який вважав поему відгуком на дискусії в українській літературній громадськості та одночасно фатальним прогнозом поетеси щодо ролі, яку відіграла певна частина інтелігенції у майбутній революції [52, с.368]. Адже Кассандра пророкує майбутні катастрофи, але їй не вірять, а коли пророцтва здійснюються, Касандру вважають винною в усьому. Тому вона, за Лесею Українкою, сама собі не вірить і «сама боїться власного пророцтва [...] діла її гинуть марне, бо - діла без віри мертві суть, а віри в рятунок у неї нема – і не може бути...» [478, с.354]. Її трагедія в тому, що вона, передбачаючи майбутнє, завжди залишається лише свідком та жертвою власних пророцтв. Саме роздвоєння та психологічна суперечливість в характері героїні призводить її до загибелі.

Множинність (подвійність) смерті в драматичних поемах Лесі Українки теж походить від «діонісійної», а не християнської моделі циклу людського буття. Античність не знає індивідуального воскресіння. Ніцше писав про те, що аполлонічна культура Греції змушена була заслонюватися від жаху індивідуальної смерті ілюзією - створенням Олімпу безсмертних богів, які вели людське життя, отже були подібними людям. Смерть в містерії «діонісійного» типу повторюється безкінечно, адже кожного разу вона – остаточна. Відродження в такому разі – це нове народження нового бога, як щороку народжується природа, не пам'ятаючи старого. Остаточно помирають Міріам і

Кассандра, позбавлені віри. Остаточо помирає вогняною смертю Мавка – створіння, що не має людської душі. Її смерть, як і смерть Лукаша-людини, в феєрії подвійна: спочатку вона перетворюється на дерево, тобто втрачає *principii individuationis*, а потім згорає. Це типова модель містеріальної смерті «діонісійного» зразку.

В драмі «Камінний господар» Дон Жуан помирає двічі. Спочатку він втрачає *principii individuationis*, вбираючись у мантию Командора і лякається свого нового – чужого, камінного, -- зображення у свічаді. І тільки після цього він гине фізично від руки Командора. Такий подвійний фінал, не дуже поширений у драмі, сучасній Лесі Українці, веде походження від поетики містерії, так само як і пластичне його остаточне вирішення. Пластика фіналу з домінантою послідовної зміни фізичного руху («танок» поз та жестів), з одного боку, орієнтується на національну традицію українського експресивного театру, а, з другого боку, нагадує про містеріальні першоджерела театру взагалі. Ідея загальної несвободи і намагання за допомогою влади сягнути через цю абсолютну несвободу до царства такої ж абсолютної свободи-сваволі – це містеріальна ідея ХХ ст. Водочас «діонісійна» панмістеріальність зовсім не є для Лесі Українки абсолютною. Так, наприклад, «Камінний господар» та «Лісова пісня» тяжіють також і до агіографічних мораліте та міраклю, адже це теж «життя людини» - життя великого грішника, що розкаявся (або не розкаявся).

Але повністю модель «діонісійної» містерії стилізується в «Лісій пісні», яка у масовій театральній свідомості і дотепер існує як фольклорна казка про поезію природи та кохання. Дещо збиває й авторське жанрове визначення – «феєрія». Феєрія взагалі – це видовищний театральний та цирковий жанр, заснований на фантастичних метаморфозах, перетвореннях, сценічних трюках, світлових та звукових ефектах. Виникла вона в Італії у ХУІІ ст. як різновид карнавальної культури, а в другій половині ХІХ ст. стала надзвичайно популярною в Росії. Попередником Лесі Українки в цьому жанрі став Г. Гауптман, чия п'єсу «Потонулий дзвін» письменниця дуже цінувала.

Утім, «Лісова пісня» зовсім не повторює на національному ґрунті волинського фольклору художні висновки Г. Гауптмана. Письменниця бере з визначення феєрії мотив вічних перетворень, метаморфоз, поєднує його з «духом музики» (за висловом Ніцше) – і створює стилізацію – сучасну філософську містерію на тему «Життя людини», -- зміст якої не вичерпується ані протиставленням людини та природи, людини суспільної та людини природної, ані уславленням безсмертного кохання, ані взаємовідносинами мистецтва та життя, голого практицизму та ідеальних уявлень про життя тощо. При цьому образ Лукаша за своїм значенням далеко переростає трагічний образ Мавки, істоти діонісійної, позбавленої індивідуалізації. Водночас Мавка – образ нетрадиційно фольклорний. Адже відомий архетип Мави Галицької принципово відрізняється від створіння Лесі Українки своїм дуалізмом, поєднанням в одній істоті життя, краси, кохання – та потворної смерті. Так само важко знайти повні фольклорні аналоги і для інших казкових образів феєрії.

Як класична містерія, «Лісова пісня» синкретична, поєднує три першопочатки: поетичний, музичний та малярський. Недарма додатком до п'єси є записи народних волинських мелодій, які виграє на сопілці Лукаш. Музика стає центром симетрії циклічної дії (мотив повернення музики). Часовий цикл пори року має в п'єсі структуроутворююче значення, як і цикл доби, завжди неповний. Останній використовує зовсім нетрадиційну для фольклорно-міфологічного світосприйняття символіку. Якщо день, полудень пов'язується з побутовим, нижчим в житті (це час Килини), то час заходу сонця, присмерку, ночі, світанку – це час Мавки, згідно з поетичними ремарками. Завершується цикл казковим, феєричним, передсмертним – у маренні – перевтіленням темного, похмурого, присмеркового зимового дня – в ясну, місячну, весняну ніч.

Отже, перед нами зовсім умовний цикл доби, що охоплює всю п'єсу, від першої дії до фіналу. Початок циклу – захід сонця. Кінець – через ніч – присмерковий день із повторним поверненням ночі. Умовність містеріальної

дії в тому, що одночасно проходять і тільки одна міфічна доба (пори року різні), і все життя Лукаша – буквально до сивого волосся (береза, що посивіла від снігу, фігура Лукаша, припорошена білим снігом). Життя з його падіннями, жахом самотності та передсмертним прозрінням.

Умовність, релятивізм міфологічного часового ряду полягає ще й у тому, що відсутня його визначеність: у сприйнятті різних персонажів час різний і за подіями, і за тривалістю. Так, для Мавки та Лісовика Лукаш рік бігав вовкулаком по горах, а для Килини та матері він лише кілька днів пропивав свитку в корчмі, так що вони особливо й не хвилювалися за його долю. Міфологізація містеріального часу в стилізаціях Модерну виводила дію за дужки сьогодення, надавала їй загальнофілософського значення.

«Життя людини» в «Лісовій пісні» – життя саме Лукаша, цикл життя від пробудження свідомого почуття до смерті. Цей коловорот – тяжкий шлях пізнання істини через зраду самого себе, через з'ясування власної індивідуальності в світі, тобто визначення принципу індивідуації. Ось і виходить, що в «діонісійній» - за ідеєю коловороту буття - містерії з'являється «аполлонічний» герой античної трагедії, який повертається – у смерті – до справжньої людської сутності – вільної творчої індивідуальності. У такому розумінні образ Мавки втрачає самостійне значення і ототожнюється з тою вільною душею, без якої людина перестає бути людиною і перетворюється на вовкулаку. Повернення до своєї душі – до самого себе, до «духу музики» – це теж духовний цикл людського життя. В феєрії функціонують кілька циклів: пори року, доби, людського життя, нарешті, - цикл пізнання себе. В широкому розумінні – це трагедія покари покоління історичної позачасності, що повторюється щоразу, як коловорот починає історія, яка повертається спиною до принципу індивідуації, тобто, до людини.

Леся Українка, яка створює свій міф про життя людини в напрямку філософсько-метафоричного театру - біблійного, античного чи феєричного, - звертається до категорій віри-невіри, свободи-несвободи, смерті-безсмертя, що розроблялися, паралельно з мистецтвом, в екзистенційній східнослов'янській

філософії Модерну. Жанрова узагальненість містерії дозволяла досягти бажаного синтезу конкретно-історичного та міфологічного. І, хоча теоретичні виступи поетеси прямо протилежні її власній творчій естетиці («Новейшая общественная драма», «Микаэль Крамер», «Винниченко»), її тяжіння до міфологічних узагальнень, власне, створює той східнослов'янський різновид «нової драми», для якого не існувало аналогів у Західній Європі.

Містерія у Леоніда Андрєєва, в якій найбільш оголено зображено людську екзистенцію, що зводить буття як раціональний факт до ірраціоналізму, якнайкраще змогла продемонструвати сучасний сенс містеріальності. Уся експресіоністська трилогія Андрєєва («Жизнь человека», «Царь Голод», «Анатэма») – має один і той же жанрови підзаголовок: «вистава». Таке визначення для драматурга є не менш принциповим, ніж для Чехова «комедія». Мотив гри, традиційний для культури Модерну, у Андрєєва набуває рис театралізованого експерименту. В цьому експерименті функції режисера-постановника виконує ірраціональна сила, пов'язана із загальнобіблійною ідеологемою волі, діяння, пізнання. Другорядна функція цієї сили – зло. Тяжіння до міфу – це тяжіння до тих «широких узагальнень», час яких, за думкою Андрєєва – автора теоретичних «Листів про театр», - настав. «Питання про окремі індивідуальності, - писав він в цій розвідці, - якось вичерпався, відійшов; хочеться всі ці різношерсті індивідуальності так чи інакше, війною чи миром, пов'язати із загальним, із людським» [281, с.266].

Містеріальність існує і як жанрова ознака експресіоністської трилогії Л. Андрєєва. Її зазвичай пов'язують з традицією античної драми. Разом з тим, «вистави» драматурга мають зовсім іншу стильову адресу, орієнтовану на вищий ступень узагальненості тої художньої моделі дійсності, що її репрезентує автор. Експерименти Л. Андрєєва об'єктивно були звернені до архаїчних жанрів барокового та середньовічного (а не ренесансного та античного) театру.

Але ж драма початку ХХ ст. дуже далеко відходить від жанрового першоджерела! Що ж зберігається та використовується в ігровому експерименті, стилізаціях Модерну?

У 1910 р. причиною заборони п'єси Л. Андрєєва «Анатэма» стало несприйняття її Церквою, що побачила в її містеріальних префігураціях пародію на літургійний сюжет з неприпустими замінами атеїстичного спрямування. Цікавим є те, що одночасно літературно-театральна критика трактувала «Анатэму» як «відступ» в бік християнства. Тобто повторювалася ситуація із заборною жанру містерії у ХУІ ст.

Л. Андрєєв, власне, нічого абсолютно нового не запропонував, адже практика узагальненого тлумачення містеріальних сюжетів та образів, зрощення жанру містерії з жанром мораліте (праведник чи грішник перед обличчям смерті) – була характерною ще для барокового театру ХУІІ ст., як ще раніш - середньовічного. Цілковитим у душі барокового шкільного театру витримані в «Анатэме» Пролог та Епілог, де заступником Бога є Великий Розум Всесвіту, а брама, що знаменує межу світу, що можна осягнути розумом, охороняє Хтось, хто веде бесіду від імені Бога з Анатэмою, якого прокляли. Однак алегоричність подібних фігур, традиційних для містеріального театру, не тільки не є однозначною, як і належить в бароковій алегорії, але, навпаки, затемнена й полісемантична. Так само і барокова антитетика мораліте – протиставленість ідей та образів – трансформується у Л. Андрєєва у парадоксальному експерименті: великий праведник схильний до найбільшої із спокус – спокуси ідеєю любові до людей. В «Анатэме» ця експериментальність набуває значення універсального дослідження над людиною, випробування її ідеєю любові.

Сакральний «спокушаючий» текст російської літератури ХІХ ст. – «Великий инквизитор» Ф. Достоевського -- ще на початку ХХ ст. став одним з численних знаків культури Модерну та набув самостійного значення апокрифу неохристиянства. Його міфологізований сенс був підкреслений ще й тим, що в рецепції російських неохристиян він почав іменуватись «легендою» (чого не було у Достоевського). У функції зав'язки він включає в себе і мотив спокуси:

багатством, владою, чудом. З точки зору російської екзистенційної думки, свобода людського вибору, як центральна проблема, поставлена в цьому тексті, стає спокусою для раціоналізму та позитивізму XIX - XX ст. Вже в російському Модерні він розуміється як втілення метафори месіанства - головної «спокуси» російської інтелігенції. Саме мотив спокуси об'єднує цей апокриф від російської літератури з класичним Біблійним першоджерелом - текстом Книги Йова. Хоча у Ф. Достоєвського згадуються події Нового Заповіту, але в поезії стилів нового часу значення сюжетів Нового Заповіту традиційно переносилося на подібні сюжети Заповіту Старого.

В шкільному містеріальному театрі бароко, як раніш у середньовічному театрі, існував принцип префігурації, або переносу значення. Полягав він у тому, що події різдвяного чи пасхального циклів, з яких, власне і вийшла вся містерія середньовіччя, -- міфологізувались, а їх зміст переносився на події Старого Заповіту, які і робились своєрідним аналогом Заповіту Нового. Але слід зауважити, що ще у богословській доктрині середніх віків Старий Заповіт виступав взагалі як профетична паралель до Нового Заповіту. Принцип дзеркальних відображень бароко, коли одне явище відображається в іншому, вважав усі речі світу паралельними, схожими, аналогічними. Цей принцип і висував містеріальні префігурації, які полягають в тому, що героям Старого Заповіту надавалося значення провісників Христа. Зв'язок розкривався за допомогою атрибуту чи символу. Пізніший – бароковий -- варіант середньовічних жанрів містерії, міраклю, мораліте визначається саме як префігуративний, тобто схильний до заміни архаїчних дійових осіб і сюжетів – іншими, які співвідносяться з архаїчними за принципом аналогій. Для культури Нового часу важливими є подібні наскрізні аналогії, що переносять містеріальне значення сучасної історії на книги Старого Заповіту, тобто відбувається міфологізація сакрального тексту.

Паралелізм міфу про спокусу ідеєю в Біблії просліджується принаймні у двох сюжетах, відповідно Нового та Старого Заповітів, які можуть розглядатись як аналоги. У Новому Заповіті - це сюжет Христа в пустелі, що лежить в основі

Великого Посту, переданий Матфеем і Лукою, згадуваний Марком і відсутній у Іоанна. У Старому Заповіті - це не тільки початок Книги Буття, а й більш пізня Книга Йова. Подібно до того, як у містерії дозволено було переносити на старозавітного персонажа значення головного містеріального героя, так і в цілісній рецепції Біблії Йов із землі Уц до певної міри приймає на себе риси героя Нового Заповіту. Подібно до останнього, Йов запитує про чашу своїх страждань та бажає отримати відповідь від Бога-Отця.

Давно було помічено, що міра страждань праведника Йова не відповідає тій реакції на них, яку Йов демонструє. Свої біди Йов сприймає апокаліптично, що не може бути поясненим лише фізичним болем. Йову, як і герою російської літератури, важливіше за все — ідею розв'язати, отримати відповідь на запитання екзистенційного характеру. Для праведника спокуса стражданням -- це спокуса ідеєю про раціональність Божественного промислу. За С. Кьєркегором, Йов шукає сенсу буття - екзистенції - і знаходить його у визначенні власного боговідношення. Велика філософська література, присвячена Книзі Йова, може бути укладена в ємну метафору Льва Шестова: «на терезах Йова» важаться кардинальні проблеми людського буття, ті «прокляті питання», до яких завжди була небайдужа російська класична література. Цілком закономірним тому є те, що рецепція Книги Йова найбільш яскрава у творчості російських письменників екзистенційного напрямку, не в останню чергу Леоніда Андрєєва.

Умовно визначити сакральну тему Книги Йова можна було б як «спокуса стражданням». Саме цей аспект обрав Л. Андрєєв. За письменником виходить, що страждання змушують людину давати надто високу оцінку власній праведності і породжують гордість, яка навіть намагання творити добро обертає на зло. Парадокси Л. Андрєєва - і в його прозі, і особливо, в тій містеріальній драмі, яку він створює на засадах раннього експресіонізму, задовго до німецьких драматургів-експресіоністів. Власне, містеріальність і відрізняє російський експресіонізм як національну модель.

Герой мораліте Л. Андрєєва в рецепції Модерна вирішує нагальне

питання: чи можливо нагодувати усіх голодних? Для нього це стає основною спокушаючою ідеєю, адже він перебирає на себе функцію головного героя містерії. Л. Андреев, створюючи містеріальну драму, орієнтується на текст Книги Йова, який отримав надзвичайно інтенсивне життя в добу Модерну. Вічна трагедія Йова стає знаковим текстом, до якого звертаються філософи та письменники. Персонаж Книги Йова Сатана, як і персонажі Л. Андреева Хтось у Сіромі, Цар Голод, Анатэма, - виступає режисером театралізованого експерименту, який експериментує зі згоди директора театру - старозавітного Бога. Л. Андреев використовує моделі середньовічного та барокового театру, створюючи модерний варіант середньовічних жанрів містерії, мораліте, міракля, які визначаються як префігуративні, тобто схильні до заміни архаїчних містеріальних дійових осіб і сюжетів -- іншими, які співвідносяться з архаїчними.

Ремінісценції в «Анатэме» з Книги Йова помічені вже давно. Зав'язка драми, дійсно, виросла з сюжету цієї найунікальнішої з книг Біблії, де сенс буття визначається через боговідношення і дається у містичному досвіді. Пасіонарне дослідження стану праведника на грані між життям і смертю побудовано з достовірністю і умовністю лабораторного експерименту. Старозавітний сюжет, при усій його полісемії, веде походження від мотиву спокуси -- адже прирікає людину до немислимих страждань, сатана хоче примусити її усумнитися в справедливості й закономірності Божого світопорядку. Цей мотив присутній в якості архетипічної моделі в найвеличніших творах світової літератури. Достатньо згадати «Фауст» та «Братя Карамазови».

В містерії Л. Андреева не багатій випробується злиднями, втратами і хворобами, як у Книзі Йова, а помираючий жебрак спокушається владою, що несе йому Антихрист. У відповідності до есхатології Старого Заповіту, усе життя людини проходило у теперішньому вимірі, і втрата життя була рівноцінна втраті всього: звідси безумства Йова і скепсис Екклесіаста. Давид Лейзер, дійсно боїться смерті. Але влада надає йому можливості відчутти себе

ілюзорно безсмертним. В ньому починають проявлятися дві людини: одна – стара, хвора, що дуже боїться смерті, - і друга, яка волею сатани починає розмовляти як біблійний пророк, що відкрив таїну безсмертя. Подібний дуалізм образу узгоджується із законами жанру мораліте, де герой може збоку спостерігати за боротьбою власних душевних сил, боротьбою між Богом та дияволом. Але якщо в мораліте ця боротьба алегорична, то у Л. Андрєєва вона – міфологічна. Префігуративний принцип містерії пов'язує усі події п'єси в єдиний міфологічний комплекс, в якому людина хоче порівняти себе з Творцем.

Л. Андрєєв - письменник неохристиянського екзистенціалізму -- переносить значення старозавітного сюжету на традиційні містеріальні події. Так само, як і у архаїчній містерії старозавітний сюжет про Адама узагальнювався, отримував значення усієї передісторії людства, - у Л. Андрєєва Книга Йова присутня лише як міфологема «спокуса праведника». Останній шлях Давида Лейзера разом з Анатэмою на скелю над морем узагальнює, міфологізує сенс хресного шляху Спасителя на Голгофу. Але присутні ці алюзії у навмисно затемненому вигляді, це не дає підстави для ототожнювання фігури праведника з архаїчним містеріальним героєм, ім'я якого не називалось, подібно до того, як у Л. Андрєєва Анатэма так і не може відкрити ім'я Бога. Згідно із найдавнішими міфологіями, відкрити, чи пізнати, ім'я Бога - значило отримати владу над його таємницею за допомогою знання. Це і є головним спонукальним мотивом Анатэми, досвідченого в числах, тобто у раціональному знанні.

Прасюжет п'єси Андрєєва, що має витоки у біблійному мотиві спокуси, в культурі Модерну, котра пережила кризу християнства, набуває нових рис, пов'язаних із усвідомленням непевності позитивного знання про світ та про людину, що позбавлена віри. Чим же, власне, спокушає старого і хворого єврея Анатэма? Звичайно ж, не багатством, яке Давиду з самого початку не потрібно, адже воно нагадує йому про втрачені можливості та про близьку смерть. Спокуса в «Анатэме» - це спокуса ідеєю любові, тобто основним духовно-алегоричним мотивом містеріального дійства та одною із засадничих ідей

Нового Заповіту. В своїй любові до людей Давид Лейзер йде шляхом героя містерії. Але герой Андрєєва вже враховує досвід Великого Інквізитора Достоєвського.

«Анатэма» розвиває сюжет про те, якою сильною є спокуса взяти на себе роль Месії і роздати весь свій величезний несподіваний спадок бідним. Але на всіх грошей не вистачає, і натовп побиває камінням свого пророка, якого перед тим возвеличив як всемогутнього Месію. Але справа в тому, що самого пророка вже не задовольняє лише пророча роль і він намагається перейняти на себе роль Творця, роль головного героя містерії. Він береться оживляти мертвих. Тобто герой міраклю або мораліте, де зазвичай у середньовічному театрі, що вийшов із літургійної драми, зображувалося життя праведника або наверненого грішника, -- хоче змінити жанр на містерію. І саме це йому не вдається.

Це поривання, яке герой «Анатэмы» придушує в зародку, є основною жанрово-сюжетною домінантою в повісті письменника «Жизнь Василия Фивейского». Повість також веде походження з біблійної Книги Йова. Але в ній вже є розмежування між героєм Л. Андрєєва, який репрезентує культуру Модерну, та його старозавітним прообразом. В особі о. Василя бароково поєднуються незрівняні величини: претензії праведника на роль Творця-Іскупителя, який воскрешає умерлих людей ціною своїх страждань, - і риси Сатани, що відійшов від Бога і дерзнув на знання таємниці Творця. Російський письменник відтворює характерну для російської ментальності модель ідейного фанатизму, коли доведення будь-якої ідеї, пов'язаної із вдосконаленням, перетворенням та спасінням людства стає важливішим за життя. Цю згубну особливість російської ідеї всебічно було проаналізовано російськими ж філософами екзистенційного напрямку у перші десятиліття ХХ ст., і відтоді російська класична література стала сприйматися ще і як прояв «духів російської революції» (М. Бердяєв).

«Анатэма» Л. Андрєєва -- зовсім не про черговий крах Другого Пришестя. П'єса -- про принципову неможливість встановлення справедливості по цю сторону Божого світу, тобто справедливості руками людини. Це п'єса про

те, як праведник вирішив взяти на себе функції Іскупителя - містеріального героя - і поплатився за це крахом усіх своїх благих намірів, не зумів забезпечити своїм багатством усіх голодних і спраглих. Це п'єса про те, як звичайна людська чутливість і доброта були сприйняті за знак присутності містеріальних засад в героях мораліте. І ще - про те, як герой мораліте дійсно почав вірити в те, що він - герой містерії, і забажав воскрешати умерлих. Чому ж андрєєвський Йов - Давид Лейзер - не чує голосу Бога з хмар, подібно до самого біблійного Йова?

Голос Бога з хмар, який чує Йов, з інформативної точки зору являє собою комунікативну ситуацію на невербальному рівні. Адже нічого виключного Йов немов би не почув. Чому ж саме цей Голос виявився для нього остаточно переконливим, на протилежність від логічних доказів його друзів? Але що, власне, сказав Йову Бог? З точки зору логіки і здорового глузду -- нічого особливого. Просто вказав на те, що вся світобудова не могла бути створена ніким іншим, крім Нього -- Творця. Але у вказівці на всемогутність Творця є виправдання і передумова віри, яка протилежна здоровому глузду як позитивному знанню. Тобто Бог переключив Йова із сфери логічних раціональних доводів до сфери ірраціонального -- віри. Тому вербальний текст «голосу з хмар» одразу ж втратив усяке значення для раціонального сприйняття, та так і залишився на цьому рівні набором риторичних питань, що не мають особливого значення.

Трагедія Анатэми полягає в тому, що він ніколи не почує голосу Бога з хмар. Це трагедія знання без віри. Анатэма намагається раціонально довести безглуздя Божої світобудови -- шляхом дискредитації основної містеріальної цінності християнської етики -- любові до ближнього. Він провадить експеримент, подібний до того, який відбувався у ХХ ст. у Росії: що вийде, якщо усе багатство розділити порівну між бідними? Соціальний профетизм п'єси Л. Андрєєва, створеної у 1908-1909 рр., воістину дивний. Письменник звертається до християнсько-соціалістичної ідеї рівного розподілу: експеримент Лейзера - Анатэми апокаліптично провалюється: адже у всіх

залишилось по одній копійці, та й того виявилось недостатньо, щоб забезпечити усіх. Цей експеримент лише веде до містеріальної загибелі міфологічного натовпу людей.

Якщо о. Василій Фівейський проводить експеримент з індивідуального воскресіння людини, то Давид Лейзер, сам того не бажаючи, виявляється втягнутим в соціальний експеримент, містеріальним змістом якого є втілення відомого євангельського сюжету про п'ять хлібів і двох риб (Мф., 14; 15-21). Герой мораліте знову намагається взяти на себе роль героя містерії, і це знову не вдається. І «Жизнь Василя Фивейского», і «Анатэма» закінчуються схожим Апокаліпсисом епохи Модерну: /«Земля мертва» («Анатэма») /=/ «Все умерло»/ («Жизнь Василя Фивейского»).

Містеріальність як риса індивідуального творчого мислення і містеріальність як визначальник стилю (в даному випадку - експресіонізму) по'єднались у творчості Леоніда Андрєєва. Так жанрова особливість містеріальної драми -- взаємоперехід, взаємодія містерії і мораліте -- в російському експресіонізмі стає субстанціональною особливістю мислення культури Модерну. І якщо у XVII ст. герой мораліте чи міраклю брав на себе сюжетно-алегоричні функції героя містерії, і така заміна була звичайною префігурацією, то у XX ст. це виявилось неможливим вже з точки зору не жанру, а підвалин екзистенційного світогляду.

В трагедії «Жизнь человека» стилізація поетики містерії висловлена найбільш послідовно: уся п'єса емблематична, є ілюстрацією одної загальної ідеї про неминучість, невідворотність та неможливість пізнання життєвого кола буття. Інтерпретація – найхарактерніша риса барокової драми – заявлена максимально чітко у Пролозі. Сам по собі Пролог вже складає обов'язковий атрибут містерії. Ведуть походження від містерії та мораліте, що виділилось з неї, і монологи: позапсихологічні, надіндивідуальні монологи, котрі не несуть на собі особової мовної та характерологічної маркіруваності, даючи знак тільки загального. Персонажі масовок (старі жінки, п'яниці, сусіди, гості) та їхні репліки у відповідності з поетикою шкільної драми схематизовані до крайнього

ступеню. Репліки йдуть одна за одною без диференціації. Персонажі взаємозамінні: так, у п'ятій картині п'яниці непомітно замінюються старими жінками. Ці ж персонажі виступають в ролі інформаторів та інтерпретаторів, позаяк дія п'єси, як і в шкільному театрі, статична. Монологи нагадують про свою первинну функцію: це монологи-плачі, монологи-скарги та монологи-декламації. В ролі інтерпретатора виступає також і Хтось у Сірому.

Є у Л. Андрєєва і такий необхідний елемент містерії, як танки, процесії тощо. Тобто експресіонізм письменника неприховано тяжіє до стилізації моделей містеріального театру, принаймні, його зовнішніх рис. Про це недвозначно пише сам драматург у листі до Вол. І. Немировича-Данченка: «Із зовнішнього боку – це стилізація». Те ж саме повторював автор з приводу постановки Вс. Мейєрхольда у Драматичному театрі В. Ф. Комісаржевської. В розгорнутому листі до К. Станіславського драматург, який збирався видавати свою п'єсу «окремо з малюнками», тобто він мислив емблематично, по-бароковому, -- наполягав на умовності своїх сцен – «картинок». Усе зображення автор уявляв як намальоване, лубочне. Лубочний характер п'єси сприйняли і перші її критики, які інколи читали «Жизнь человека» як «Жисть человека». Лубок, тобто аляповата примітивна картинка часто-густо з простим підписом, - це і є емблема. Містеріальність п'єси – особливого роду, вона, дійсно, тільки зовнішня. Максим Горький, приміром, вважав, що «Андрєєв узяв форму давньої містерії, але викинув з містерії героїв, і це вийшло диявольськи цікаво, оригінально» [119, с.278-279].

Дійсно, Л. Андрєєв не просто «викинув з містерії героїв» Різдва та Великодня, але й вклав у містеріальну форму атеїстичний зміст. Але чіпкість художньої форми виявилась сильнішою, і перед нами з'явився сюжет мораліте від російського Модерну, тобто сюжет про грішника, що не розкався у ствердженні свого *prinsipii individuationis*, за висловом Ф. Ніцше. Остання передсмертна перервана репліка Людини: «Где мой оруженосец? - Где мой меч? – Где мой щит? - Я обезоружен! – Скорее ко мне! – Будь проклят!» [Тут і далі цит. за: 10] – звучить як богоборча. Так міг би вмирати Анатэма,

якби не був безсмертним. І водночас ця репліка звучит фарсово – адже почути її можуть лише п'яниці у брудному підпіллі. Російський Дон Кіхот в ситуації «еврістики смерті» не позбавляється своєї ілюзії стосовно *principii individuationis*. В стилізації Л. Андрєєва людина Відродження вступила до дискусії з людиною Бароко.

Роздуми про загадку буття як екзистенції, що непідвладна розуму, - входять до комплексу ідей п'єси «Жизнь Человека» -- мораліте про грішника, що не розкався. І знову — звернення до мотивів Книги Йова. Ремінісценції майже дослівні: загибель дітей Йова під уламками будинку - і смерть сина Людини. Прокляття Йова - і прокляття Людини: «Погибни день, в который я родился», — волає біблійний Йов, починаючи свій унікальний за силою пасіонарності монолог. «Проклинаю день, в который я родился», — кричить Людина, втративши сина. Спокусі підлягає герой мораліте — і праведник, і грішник. Перевіряються усі екзистенційні ідеї християнства: ідея людської свободи у царстві необхідності («Жизнь Человека»), ідея дійової любові до ближнього і соціальні утопії загального рівного розподілення благ («Анатэма»), ідея колективного бунту проти існуючого світоустрою («Царь-Голод»). Перевірка ідеєю твориться у формі архаїчної спокуси з боку якоїсь метафізичної абстрактної сили - Когось у сірому, Анатэми, Царя Голода. Присутній і мотив обману, характерний для спокуси. В принципі, цей комплекс ідей спокуси визначав не тільки експресіонізм Л. Андрєєва, але й усю російську культуру з її бунтами та бунтарями від протопопа Аваккума до Івана Карамазова, з її культурно-історичними утопіями, з її унікальною у світовій спадщині ідейною спрямованістю. Спокуса «проклятими питаннями» - такий зміст російської культури. Ці ж питання вирішують герої Л. Андрєєва -- і праведник, і грішник, — і спокуси обидва не витримують. Спокуса ідеєю - це, мабуть, найбільш сильний рід спокуси, особливо ж для героя російської літератури, який спроможний не спати, не їсти, аби ідею вирішити. Теорію прогресу, народжену позитивізмом, було покладено в основу не тільки нової світобудови, без допомоги Творця, але й нового мислення, що позбавлене

екзистенційної істини про сенс буття. Спокуса ідеєю префігурації входить до складу традиційної для російської культури XIX – поч. XX ст. «російської ідеї», від легенди про Великого Інквізитора Достоевського та повісті про Антихриста Вол. Солов'йова до «богостроительства» героя Максима Горького, захопленого ніцшеанством. Екзистенційна самотність людини, котра замислила сама стати Творцем, -- стає провідною темою російської класичної літератури. Така рецепція, на жаль, не дає можливості почути «Голосу Бога з хмар»...

В епоху пост-Ніцше та пост-Достоевського герой мораліте і не міг бути іншим. Але сама ідея життєопису певного абстрактного героя неминуче веде до цього жанру. Нарешті, будь-яка драма може бути названою «життям людини», починаючи з «Царя Едіпа» Софокла. Але драма Модерну протиставляє на рівні найбільших узагальнень жорсткій детермінованості буття – вільну волю людини. І водночас цю вільну волю под запитання ставить. Це і стає неоміфологією російського Модерну, що носить експериментальний характер.

Неоміфологічна містерія Лесі Українки теж може бути прочитаною як «Життя людини» у дискурсі Модерну. Але шлях героя української містерії крізь низку спокус життя не має префігуративного значення. Спокуса ідеєю не входить взагалі до комплексу діонісійної містерії, яку репрезентує український драматург. «Лісова пісня» позбавлена одержимості боговідношення, шлях людини усвідомлюється як зрада та навернення до самого себе, своєї творчої особистості. Творчість як сенс буття в українській містерії залишається останнім словом, в той час, як герой Леоніда Андрєєва йде далі і намагається осягнути своє боговідношення як префігуративну ідею. Отже, неускладнений тип містерії на основі язичницького та християнського міфу в культурі Модерну розвивається не тільки за загальними законами трансформації жанрів у матрицях лінійного, циклічного та вибухового розвитку, а й за законами національного та авторського типу художньої свідомості. І тому українська містерія повторюється інакше, ніж містерія російська.

1.4.4. Драматична поема як неоміфологічна трагедія: образ «іншої країни» в мелійному дискурсі драматургії українського та російського Модерну (Леся Українка, І. Анненський, М. Гумільов)

Суттєвою рисою драми порубіжжя було наповнення традиційного жанру драматичної поеми містеріальним змістом і створення неоміфологічної трагедії у формі сучасної неоромантичної утопії. Повернення до містеріальних засад буття в мистецтві супроводжувалося виділенням особливої ролі синкретичного мелосу, традиційного для міфологічного світосприйняття і принципово стилізованого в Модерні.

Синкретизм стилю Модерн є його онтологічною характеристикою і здійснюється як культурна домінанта в усіх видах мистецтв: так театр Модерну неможливо уявити без відповідної сценографії, живопису, хореографії, музики, скульптурної пластики мізансцен. Такий синтез був характерною рисою як поезики символістського театру, так і культури століть зокрема. Особливе місце в синкретичній культурі Модерну посідає музика. Музика І. Стравінського, О. Скрибіна, К. Дебюссі була новаторським утіленням фундаментальних принципів Модерну, загальних для усіх видів мистецтв: у ній піддавалися інтертекстуалізації стилі попередніх культурних епох, як класичних, так і маргінальних. Структуроутворюючим принципом ставала еклектична гармонія, неможлива в класичному традиційному музичному тексті, нарешті, розвиток теми йшов за вектором антиномічного суперечливого сполучення духових і струнних інструментів.

Синкретизм мистецтва Модерну закономірно вів до включення іновидових реалій і в літературний текст. Характерним прикладом такого синкретизму може бути аполлонічно-діонісійний дискурс російської культурної традиції порубіжжя і модифікація ідей діонісійства в порубіжній трагедії та містерії. Діонісійство слов'янської драми Модерну зазвичай зводять до рецепції на російському ґрунті відомих ідей раннього Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, а також музичного синкретизму Р. Вагнера. Водночас,

феномен діонісійства в слов'янській драмі прямо пов'язаний із національним типом культури, до якої ця драма належить. І містеріальна теорія діонісійства може цілком справедливо вважатися російською версією – стилізацією Модерну, спрямованою як на античну естетику, так і на ігрові концепти другої половини ХІХ ст.

Синкретичне мистецтво Модерну закономірно зверталося до тих жанрів, які могли адекватно піддаватися стилізації – тобто до жанрів також синкретичних. Так виник інтерес до містерії і трагедії. «Але якщо ми в сучасній драмі так часто мимоволі хочемо музики, -- писав І. Анненський, -- то чи не цілком природним виявляється бажання автора трагедії ввести ліричний музичний елемент як певну частину у склад свого твору?» Тому включення музичних інструментів у текстовий дискурс розподіляє їх за канонами протожанру. Традиційно в еллінсько-причорноморській естетиці маркуються зокрема струнні та духові інструменти. Їхня антиномія пов'язується з протиставленням аполлонічного та діонісійного засад. Так, флейта традиційно сприймалася як оргіастичний і екстатичний інструмент Діоніса, а кіфара, що з'явилася набагато раніш, (чи її варіанти -- ліра, згодом арфа) вважалася спокійно-урівноваженою, менш співучою й більш складною для сприйняття [84, с.13-22]. За допомогою еллінської антиномії флейти та кіфари в драматургії Модерну створюється неоромантичний топос «іншої країни» з проекцією або в історію, або у географічно віддалені регіони, екзотичні для наратора.

У жанровому відношенні драматургія Модерну відроджувала інтерес до античної драми і характеризувалася новітнім переосмисленням містерії та трагедії [300, с.27-89; 100, с.107-112]. З погляду стилю вона була пов'язана із символізмом та неоромантизмом. Для останнього характерним вважається зокрема міфологізований топос дії, який часто втілюється в антиномічних характеристиках моделі «свій-чужий». Для дифференціації цих концептів закономірним виявляється порівняння національних моделей неоромантизму не стільки віддалених культур, скільки сусідніх, пов'язаних між собою взаєминами «метрополія-колонія».

На перший погляд може здатися, що текстуальний топос до певної міри буде ідентичним реальному. Але це ілюзія. Моделюючий характер Модерну ігнорує міметичне відображення реальних ідеологем. Натомість пропонується етична модель, побудована за принципами неоромантизму. Топос «іншої країни» пов'язаний не стільки з реальною географією, скільки із загальноромантичним дискурсом Модерну. Принцип двосвіту взагалі для романтизму є основним структуроформуючим та стильовим. Більш плідним було б порівняння національних моделей неоромантизму з метою увиразнення відмінностей єдиного стилю. До неоромантичних тенденцій можна віднести такий феномен, як драматургія поетів Срібного століття в російській літературі, яка не вскладається у стильове визначення символізму.

Утім, зацікавлення на початку ХХ ст. в європейській культурі античним мистецтвом і знаковою для нього міфологічною містерією і трагедією звичайно пов'язують із символізмом. «Не знаю, -- писав І. Анненський, -- чим пояснити таку жваву увагу до древнього життя і поезії: чи естетичною реакцією останніх десятиліть, космічним еkleктизмом нашого fin de siecle, чи потроху починає позначатися в нашому суспільстві вплив класичної школи» [Тут і далі цит. за: 15]. Водночас, європейська символістська драма на першому етапі використовувала скоріше моделі середньовічних містерій і мораліте, ніж моделі античної трагедії. Такими були п'єси П. Клоделя, Г. Гауптмана, Г. фон Гофмансталя, частково А. Стріндберга, де елементи символізму сполучаються з елементами інших стилів. Стилізація і трансформація власне античної міфопоетики виникала у драматургії Ж. Ануїя, Ю. О'Ніла та ін.

На межі ХІХ-ХХ ст. в російській модерній філософії та естетиці значну роль відігравала рецепція відомих ідей Ніцше-Вагнера (концепції Вяч. Іванова, Дм. Мережковського, А. Белого, М. Євреїнова). Російська школа символістської драми, орієнтована на рецепцію концепту діонісійства, хоча й створила жанровий дискурс містерії і трагедії еллінського типу в стилізаціях Модерну, але не була єдиною. Метафізичній концепції теорії драми античності у Вяч. Іванова та Дм. Мережковського протистояла археологічна, чи

міфологічна, концепція І. Анненського, який іронічно зауважував із приводу ранньої роботи Ніцше, некритично сприйнятої російськими символістами: «романтик Ніцше зводив дитячу казку у вищі сфери духовного життя...».

Дослідники справедливо вважають, що «Театр Еврипида» до певної міри став реакцією на публікацію в 1904 році в часописі «Новый путь» праці В'яч. Іванова «Эллинская религия страдающего бога» а також Дм. Мережковського «О новом значении древней трагедии» (Вступне слово до представлення «Ипполита») у часописі «Новое время» у 1902 році [367, с.54-58]. На думку І. Анненського, «для романтика античний світ закритий навіки...». У своїх лекціях з античної літератури він не раз міркував про неправомірність «романтичного» підходу до античності, що, на його думку, було здійснено Ф. Ніцше і що, на його жаль, підхопила поетична епоха сколку століть. Статті з «Театра Еврипида», безперечно, стали здійсненим задумом викриття «романтичної», у його термінології, інтерпретації античної трагедії. До того він не заперечує ані діонісійної, ані аполлонічної засад у становленні трагедії, але для нього це сили скоріше не метафізичного, а психологічного плану. Цікаво, що, перекладаючи Єврипіда, І. Анненський від себе надавав мелійного змісту навіть тим текстам, які його в оригіналі не мали. Так, за зауваженням М. Л. Гаспарова, слова «ти торкнувся моєї душі й думки» передаються так: «По сердцу и мыслям провел ты мне скорби тяжелым смычком». «Колег-філологів (того ж Зелінського) дратувало не стільки те, що в греків не було скрипок і смичків, скільки те, що Анненський сам відмінно це знав», дотепно зазначає М. Гаспаров [106]. Дослідник вважає, що трагедія самого І. Анненського «Фамира-кифарэд» демонструє «торжество "примхливості" і "музичності", де в хорах відгомони Бальмонта видадуться передвістями Цветаєвої і Хлебнікова».

Книжка І. Анненського «Театр Еврипида», а також оригінальні реконструкції втрачених античних міфопоетичних сюжетів, було виконано відповідно до естетики стилю Модерн: його драми наповнені сучасним психологізмом, у них живе і дихає сучасна людина з її роздробленою психікою.

Це такі трагедії І. Анненського, як «Меланиппа-філософ» (1901), «Царь Іксион» (1902), «Лаодамия» (1902) і «Фамира-кифарэд» (1906, опублікована в 1913). Згодом з'явилися трагедії В'яч. Іванова на міфологічні сюжети: «Тантал» (1904), а потім «Прометей» (1915), трагедія Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» (1907) і В. Брюсова «Протесилай умерший» (1911). На грані епохи Модерну й Авангарду виникають міфогенеруючі еллінські трагедії М. Цветаєвої і скандинаво-римські – М. Гумільова. І хоча трагедії І. Анненського зазвичай відносять до імпресіонізму, а М. Гумільова – до акмеїзму, втім їх об'єднує неоромантизм стилю Модерн.

Із чотирьох трагедій І. Анненського тільки одну – «Фамира-кифарэд» - було поставлено в Камерному театрі в Москві в 1916 р., але її сценічне життя було недовгим. Для своїх трагедій І. Анненський скористався сюжетами тих малопопулярних міфів, які лягли в основу трьох трагедій, що не дійшли до нас, Еврипида й однієї - Софокла. Як відомо, Леся Українка теж зверталася саме до не популярних в її часи міфів про Ксандру і створювала власний варіант міфологічної трагедії.

«Автор трактував античний сюжет і в античних схемах, але, імовірно, у його п'єсі відбилася душа сучасної людини», писав драматург у передмові до своєї п'єси «Меланиппа-філософ». Дослідники відзначають, що риторика монологів у І. Анненського припускає мовну манеру на кшталт психологічної п'єси початку ХХ ст. [481]. Саме І. Анненський поклав початок переосмисленню російськими символістами класичної спадщини Давньої Греції, зокрема в освоєнні еллінської трагедії, і перший серед них створив власні трагедії на античні сюжети, де, згідно із поетикою міфу, «іншою країною» стає країна олімпійців. Прагнення героїв до недосяжного топосу в неоромантичній трагедії І. Анненського завжди суворо карається. Цар Іксион намагається наблизитися до дружини Зевса Гери і стає жертвою облуди з боку олімпійців. Лаодамия прагне вирвати вбитого чоловіка з царства мертвих і гине, не в змозі прийняти суворі закони смерті. Фамира-кіфаред дерзає суперничати з Музою у грі на кіфарі і повертається з іншої країни, втративши пам'ять про

свою майстерність. Інша країна, за поетикою трагедії рока, не приймає людину. Це топос бажаний, але ворожий. Він позбавлений певних національних рис, яких у міфологічному вимірі просто не існує. Продукується ж він у форматі мелійного дискурсу міфологічних та еллінських протиставлень духових та струнних інструментів і водночас руйнує цей формат.

Відповідно до символістської естетики діонісійства, розподіл музичних інструментів у трагедіях опонентів І. Анненського додержується традиційного принципу «романтика Ніцше». У трагедіях самого І. Анненського, навпроти, духові й струнні звучать у немислимій для еллінської естетики поліфонії. Так, у трагедії «Фамира-кифаред» створюється симфонічне звучання хорів, потім кіфари, що на ній грають Фамира та Муза, -- і флейти, що на ній грають менади й сатири. Фінальна зміна функцій кіфари, котра стає шухлядою з жеребами для осліпленого Фамири, який разучився грати, -- рівнозначує смерті, хоча герой має ще прожити довге життя без музики. Дії трагедій І. Анненського чергуються з музичними антрактами з хорами.

Гра на струнних і духових у партіях хору уособлює конфлікт між ясною і темною свідомістю – раціональним та ірраціональним в поведінці людини. Ще один відтінок розходжень між арфою (лірою, лютнею, кіфарою) торкається гендерного аспекту: «Ох, эти струны – холоду напустят // Да, как туман, отравят вас мечтой // Несбыточной... Нет, право, флейта лучше // Для женщин...» [Тут і далі цит за: 13; 14], -- говорить Селен німфам і менадам у трагедії «Фамира-кифаред». Незважаючи на це, жіночі хори, приміром, у «Лаодамии» виступають у супроводі арфи. Піднесений «неземний» і романтичний характер головної героїні, яка любить і чекає свого загиблого чоловіка, підкреслюється «високим» інструментом.

Якщо для молодого Ніцше з музики народжується трагедія, то в І. Анненського створення всесвіту прирівнюється до музичного акту: «Весь этот мир так строен, так прекрасен, // Что и у муз на нежных лирах нет, // Наверное, аккордов музыкальней» («Меланиппа-философ»).

Учнем І. Анненського в драматургічному відтворенні топосу іншої країни як міфологічного мелосу, так само, як і в розробці античних сюжетів, був М. Гумільов. Його драматична поема «Актеон» нагадує і «Царя Иксиона», і «Фамиру-кифарэда». Актеон віддає перевагу грі на арфі і полюванню буденним турботам про будівництво Фів. «Актеон» створює двосвіт реально-легендарної історії та міфологічного позаісторичного буття. Так само, як і в І. Анненського, наближення до іншої країни веде до покарання – Актеон перетворюється на оленя, якого цькують фантастичні, як йому бачиться, собаки.

У драматичній поемі «Гондла» міфологічний мотив зачарованої лютні, яку співак не може випустити з рук і змушений постійно грати, щоб не загинути, повторює тему поезії «Волшебная скрипка», що відкриває збірку «Жемчуга». Струнні інструменти в М. Гумільова перетворюються на символ високої поетичної творчості, що на нього просто приречений художник до самої смерті. З образом принца-горбаня Гондли пов'язаний також мандрівний мотив чарівної лютні, що рятує співака від смерті: поки він грає, ісландські вовки-перевертні - володарі лютні - не мають можливості наблизитися до нього. Етос «іншого» виявляється особливо антиномічно в «дивацтвах» ірландця Гондли, не схожого на ісландських вовків-перевертнів, грубих і непоетичних. «Гондла» М. Гумільова в опозиції двох країн прозора репрезентує саме національно-культурну опозицію: ірландський мистецько-релігійний тип культури, де скальд ставав королем, -- та ісландський, войовничо-агресивний: батьківщина лебедів та батьківщина вовків [Тут і далі цит.за: 134].

Лариса Рейснер, прототип Лери в поемі Гумільова, у рецензії на п'єсу писала: «Дія драми стає древнім дійством, в якому не можна змінити жодної личини, ані тієї, що сміється, ані смутної...» [393]. Перетворення неоромантичної дуальної опозиції культур та країн на «древне дійство», тобто містерію, було суттєвою рисою модерного дискурсу. У цій драматичній поемі, на перший погляд, використовується позаелінська міфологічна схема – неоромантична стилізація ісландських саг. В образі Гондли мотив приреченості митця – «Іншого» -- залишається неясним. Мотив протиставлення

двох культур розвивається цілком в матрицях стилістики Модерну і навіть компенсує певну ідеологічну темність останньої дії.

В українській драмі реінтерпретація античної міфопоетичної трагедії була здійснена Лесею Українкою незалежно від концептів російського неоромантизму та символізму, до якого вона ставилася дуже критично. Її власна оригінальна теорія новоромантизму не позбавлена дуалістичності: якщо в публіцистиці наріжним каменем новоромантизму поетеса вважала нову дислокацію героя і маси (герой висувається з маси), приклади чому знаходила, зокрема, у Гауптмана, то її власна драматургічна творчість у повному сенсі є новоромантичною, тобто має міфопоетичну креативність, далеку від археологічних реконструкцій. Це, як і в І. Анненського, маркована стилізація версій маловідомого міфу з погляду актуальних концепцій Модерну, як, наприклад, у драматичній поемі «Кассандра».

Але при цьому створювалося не тільки унікальне відгалуження міфопоетики загальнослов'янського Модерну, а й, поза цим, характерна саме для української ментальності й української драми, спроба містеріального освоєння національної історії в якості карнавалізованої народної трагедії [300, с.41-42]. У драматичних поемах Лесі Українки на біблійні міфологічні сюжети з іудейської історії теж виникає образ «іншої країни» як знак потоптаної, більш древньої, ніж культура завойовників, культури.

Новоромантизм Лесі Українки, як вона сама його називала, хоча мала на увазі інше, -- був феноменом достатньо оригінальним, але мав певні аналогії із загальноєвропейськими течіями Модерну. Екзотизм як одна з головних стильових рис новоромантизму, який в одному із своїх значень ототожнюється з європейським неоромантизмом, використовував топос іншої країни для створення контрастного світу: поєднання країни, де поезія оцінюється прагматично, з країною, «про яку мріє серце». Суперечлива природа сучасної людини з її модерною психікою, перенесення центру уваги на креативну сутність життя, відмова від бінарних суб'єктно-об'єктних координат у взаєминах митця та суспільства, а також соціальні модулі дії --

перетворювалися на ті константи, що відрізняли романтизм старого гартунку від новочасного. Але головним було те, що неоромантичний екзотизм відверто тяжів до міфу, тому міфопоетика ставала головним стрижнем сюжету.

У драматичній поемі «На руїнах» пророчиця Тірца забирає в слабого співака-епігона арфу Єремії, що належала самому Давідові, і кидає її в Йордан – до кращих часів і майбутніх великих співаків нового Єрусалиму. На її думку, прихильність до старих національних форм, сакралізація їх, веде до внутрішніх розбратів і забуття головного – відновленню з руїн Єрусалиму, що переходить у небуття. Сцени конаючого Єрусалиму поетесою подані в екзистенціальній стилістиці. Образ іншої країни виникає не як привід до ностальгічних згадок про минулу велич на фоні сучасної стагнації, а як опозиція сакральному ставленню до національної ідентичності.

Для Лесі Українки міфологія Середземномор'я і Причорномор'я була не тільки фактом світової культури, а й географічною даністю, що сусідить у поетичної визії з волинськими лісами. Тому на загальну схему рецепції діонісійно-аполлонічного типу культури накладається свій національний дискурс. Міфологема «арфи і флейти», зберігаючи свою онтологічну антиномічність, здобуває і трохи несподіваних рис. Так, сюжет Іфігенії в Тавриді, що залишився незавершеним начерком – драматичною сценою – в архіві поетеси, безсумнівно відрізняється від розробки того ж сюжету до неї іншими авторами (Єврипідом, Руччеллаї та Гете), і водночас проблема мистецтва ірраціонального, дисонансного – та антиномічного йому мистецтва класичного, гармонійного (Діоніс і Аполлон) утілюється не тільки в сюжетах з еллінської міфології, але й у білійних сюжетах. Арфа в драматичних поемах Лесі Українки на біблійні міфологічні сюжети з іудейської історії стає образом древньої пракультури.

У поемі «Вавілонський полон» прадиційне для української літератури XIX століття переосмислення знаменитого псалму «На ріках вавілонських» у Лесі Українки здобуває разом з тим новий контекст, що не укладається в концепцію репресованої культури, у якій цей текст зазвичай розглядається.

Арфа Єлеазара, призначена для ліричних пісень сіонських, висить на вербі незатребувана, пісні ж сіонської слави в переможців викликають здивування: «Чи тільки світа, що в Єрусалимі?». Єлеазар чужою для себе мовою репрезентує перед переможцями найдавнішу історію, у якій сам Вавілон посідає дуже незначне місце та у якій Вавілон теж не раз був на тій же межі небуття, що і Сіон наразі на момент пригадування. Співець розповідає про загальнолюдську культуру і найдавнішу духовність, мудрість, яких немає і не буде в скарбницях Вавілону. Тобто вихід за межі міфологізованої національної історії і традиційних національних форм культури був тут засобом подолання комунікативного розриву, і цю «вселенність» здатні були засвоїти як переможені, так і переможці. Мова йде про більш загальну точку зору на історію, ніж позиція репресованої культури. Леся Українка, звертаючися до міфології найдавніших народів, прагнула не тільки знайти аналогії із сучасною національною історією, але й включити свою культуру до загального плину культурної взаємодії, що не переривається.

Нетрадиційне співставлення країни-метрополії та країни-колонії просліджується й у драматичній поемі «Оргія», де антиномія аполлонічного і діонісійного мистецтва поєднується з концептом чужої країни. Міфологема оргії, на думку дослідників, має структурні ознаки гри-змагання -- драматичного агона, і функціонує в багатьох п'єсах Лесі Українки [300, с.64-68; 323,с.103-113; 469,с.1-9]. Традиційним для агона є вплив гармонії аполлонічного початку на дисгармонію діонісійного. Мотив ліри супроводжує образ Антея, коринфського поета, як і мотив муз. Антей категорично відкидає славу з рук завойовників-римлян. Аполлон один не розлюбив Еллади, вважає поет, але ліри Антея «не чує світ широкий», як говорить Неріса, дружина поета. Вона хотіла би поставити його на п'єдестал загальної слави, як фігуру Аполлона-кіфариста. Негнучкій еллінській етиці чоловіка вона протиставляє компроміс: перемогу над римлянами силою індивідуального артистичного хисту: «Чи думаєш ти Рим перемогти // могильною незрушністю такою? // Тобою будши, я б його сліпила // всім блиском генія свого й Еллади, // на всіх

би сценах я запанувала, // всі форуми і портики посіла, // моє імення заглушило б гомін // імення Цезаря! Оце була б // справдешня перемога!».

Потрапивши на оргію до Мецената, Антей виявляється власником унікальної ліри, номінованої як дарунок усього світу – її частини зроблені з деталей, привезених з різних віддалених друг від друга країн. Багатонаціональність арфи характеризує не стільки могутність Риму, скільки універсальність мистецтва. Еллінський співак починає грати на ній за давнім звичаєм рапсодів, коли інструмент висить у повітрі. І грає він не весільну епіталаму, як його просять, а вакхічний танок. Арфа тут виступає не в пізнішій – аполлонічній – своїй іпостасі, а у найдавнішій – діонісійній, з якої, власне, і виник агон. На оргії в мецената немов би проходить перед глядачами найдавніша історія виникнення синкретичного мистецтва: коли замовкла арфа, вступили флейти, кімвали, тимпани – танцювала Неріса. Її танок римлянами був сприйнятий як вакхічний ритуал, у якому будь-які патріархальні відносини недійсні. Але ті ж римляни розуміють вакхічну мелодію арфи як знак давньої національної культури поневоленого народу, знак діонісійства. Проте сприймають вони її поверхово, з погляду раціональної аполлонічної культури. Але арфа, у створенні якої брали участь багато народів світу, вже не могла служити інструментом для національного мистецтва. Етика Антея належала сучасності, а його естетичні уподобання залишалися у глибині національної історії. Гармонія Аполлона не перемогла дисгармонії Діоніса.

Здається, конфлікт тут не тільки між завойовниками, що прагнуть асимілювати завойованих, і поневоленим мистецтвом. Меценат, на відміну від менш освічених префекта і прокуратора, прекрасно розуміє, що Рим сприйняв свою культуру саме від Греції, і додає всі зусилля до того, щоб «сполучити в одну родину дві частини люду коринфського – римлян і греків». Конфлікт ще й у тому, що самі греки, давши римлянам цивілізацію, виявилися прихильними до архаїчної традиційної культури, що не змогла модернізуватися за сучасним мультикультурним типом. Це протиріччя змусило Антея виконувати вакхічну пісню і не сприймати вакхічного танцю Неріси. «Інша країна» – Греція – у

новоромантичному (неоромантичному) модусі сприймається як архаїчна, легендарна, домодерна сутність. Рим, навпроти, це прагматична сучасність, агресивна так само, як Ісландія у М. Гумільова, і так само вона шукає прихильності у переможеної, але більш духовної нації – Ірландії. Як бачимо, наразі не має значення той факт, що один текст належить поету колонії, а другий – метрополії. Їх об'єднує спільна матриця неоромантичного топосу, який знаходиться поза міметичним принципом відображення.

Цікавим є той факт, що, наприклад, в п'єсах ірландського драматурга Шона О'Кейсі, близького за тематикою українській історичній драмі, національна історія колонії Ірландії в її боротьбі з метрополією Британією репрезентується поза неоромантичною моделлю «іншої країни», що почасти пояснюється впливом стильової течії експресіонізму на загалом традиційний натуралістичний фон його творів. Тобто зовсім не обов'язково «репресована культура» завжди створює двосвіт «іншої країни». Тому буквальні потрактування таких драм, як «Оргія», «На руїнах», «Вавілонський полон», у термінах концепції репресованої культури не відповідають справжній ролі Лесі Українки в європейському модерному дискурсі.

З іншого боку, навіть у такій поемі Лесі Українки, як «Бояриня», образ «іншої країни» – України – не позбавлений типово неоромантичного екзотизму, який рядиться у шати псевдонатуралізму. Адже в основі фабульного конфлікту спершу лежить небажання героїні одягати інонаціональне вбрання. Для модерної свідомості вбрання втратило те сакральне значення, яке воно мало у добу романтизму. І численні фотознімки самої Лесі Українки у національному вбранні свідчать не стільки про свідому знакову орієнтацію родини Косачів, скільки про належність авторки до модерної культури, для якої вдягання та перевдягання було театралізованим демонстративним актом, створювало необхідний колорит життя в Модерні. Такою була роль незвичного для освіченого товариства вбрання Оскара Вайлда, та й взагалі в культурі Модерну, де одяг, інтер'єр, декорація завжди мали знаковий зміст. Дон Жуан в «Камінному господарі» репрезентує на маскарадї у донни Анни

«мавританський стиль». «Інша країна» тут виступає джерелом екзотизму. Докоряючі пізніше дон Жуанові за непослідовність та нестійкість його намірів, донна Анна визначає їх саме як «мавританський стиль». Втім, замок на горі в маренні донни Анни теж залишається «іншою країною» та «мавританським стилем». Головна тема драматурга – втрата людиною власної ідентичності – цілком закономірно укладалася у координати неоромантичного двосвіту.

В драматичній поемі «У пущі» топос «іншої країни» -- Італії, Венеції – стає символом культури ренесансного типу, протиставленої пуританському типу культури XVII ст. Водночас «інша країна» позбавлена романтичної ідеалізації. Скульптор Айрон, втративши у лісах Америки свій хист, не затребуваний суворим життям колоністів, не бажає повернення до країни свого натхнення: він не забуває, що Італія – не тільки свято мистецтв, а й інквізиція. Він скоріш прагнув би здійснити свою мрію тут – у «новому Ханаані», втім він не може жити «єдиним хлібом». Топос пуританської мрії не співвідноситься з топосом естетичної утопії. Вони не співпадають у просторі культурного міфу.

«Леся Українка використала образ нової землі як потенціал змісту аутентичного самоздійснення, яке потребує постійної опіки і підтримання» [188, с.19; 188, с.156-163], -- відзначає Л. Залеська-Онишкевич, яка вважає цю драматичну поему одним із перших екзистенціальних творів в європейській драмі, п'єсою про альтернативні історичні шляхи кожного індивідуального вибору. Вхідження «нової драми», зокрема, неоромантичної, утопічної, у двосвіт екзистенційного дискурсу XX ст. – це спільний шлях європейських національних культур. Хоча в драматичній поемі «У пущі» присутній не музичний дискурс, а пластичний (герой – скульптор), традиційна маркованість духового клавішного інструменту – органу, що відіграє важливу роль у фіналі, -- зберігається. Орган за походженням – інструмент так само давній, як і флейта, в давнину існували губні органи. За сонником Міллера, органна музика означає сумні події, аж до смерті. Культ Діоніса-Загрея, за свідченням І. Анненського, був культом бога мертвих. Скульптор Айрон слухає реквієм, що виконується місцевим органістом на його прохання. Це реквієм за його

дисгармонійним життям, котре не може здійснитися лише в турботах про хліб насущний... Метафора про Апполона, який втратив кіфару і голос, і змушений займатися малярством, також пов'язана з античною музичною міфологією. Концепт відродження в смерті, за діонісіями, -- коловорот, -- залишається і в цій п'єсі: виріс племінник Айрона та їде навчатися малярському мистецтву.

Але найбільш «музична» з усіх драм Лесі Українки, звичайно, феєрія «Лісова пісня». На перший погляд, «Лісова пісня» використовувала етнографічну модель масової народницької культури. Це спричинилося до того, що протягом багатьох десятиліть цей текст на кону репрезентувався як народницький, фольклорний, побутовий. Лише у постмодерній міфопоетичній інтерпретації він почав усвідомлюватися як архетипічний, звернений до глибин національної свідомості. Міфопоетична рецептивна матриця прийшла на зміну фольклорно-етнографічній [28]. Головне ж полягає в тому, що точка зору тексту знаходиться не поза ним, як у народницькому дискурсі, а всередині нього. Це реалізується як міфологічна модель часу.

Як уявляється, хоча шедевр Лесі Українки і дійсно далекий від ніцшеанського діонісійства, усе-таки загальний стильовий канон Модерну виявляється й у ньому, і мелічна міфопоетика наділяє особливим значенням зокрема, рід музичного інструменту, навколо якого будується вся дія – сопілку, очеретяну, потім вербову. Своєрідність інструментального мелосу феєрії в тім, що духовий інструмент, на перший погляд, атрибут циклічного часу міфу, знак діонісійства з його надособистісною етикою, починає виконувати немов би аполлонічну функцію, стаючи знаком освоєння природи культурою, привнесення в міфологічне коло буття індивідуальної людської етики. Здається, що міфологічні арфи Середземномор'я як струнний інструмент високої культури відповідно до національної специфіки культурного міфу, трансформуються на духовий інструмент – українську флейту – сопілку (рос. «свирель»).

Аполлон, пасучи череди у фессалійського царя Адмета, грав на сопілці, і слухати його збиралися навіть дикі звірі. У драмі української письменниці гра

на сопілці здатна на більше – здатна вдихнути душу в лісову істоту. Пріоритети культурної історії і культурного, тобто духовного, буття в драматургії модерну якоюсь мірою спростовують романтичну схему діонісійства.

Образ Мавки, поміщений у координати міфологічної матриці, скажімо, І. Анненського, повинний був би прочитуватися як образ менади, що належить міфологічному часу. Водночас відбувається зворотне. Мавка втрачає циклічний час життя – за людськими поняттями, вмирає, але здобуває безсмертну душу, здатну транслювати поетичні звуки сопілки-флейти: «Будуть приходити люди, // убогі й багаті, веселі й сумні, // радощі й тугу нестимуть мені, // їм промовляти душу моя буде. // Я обізвуся до них // Шелестом тихим вербової гілки, // голосом ніжним тонкої сопілки...». Саме менада стає носителькою людської духовності, індивідуального, а не родового етосу, тому що самі люди не в змозі оцінити дарунок Аполлона: «Смутно, що не можеш ти // своїм життям до себе дорівнятись, -- промовляє Мавка Лукашеві, – [...] чого ти сам в собі не розумієш, // хоча душа твоя про те співає // виразно-щиро голосом сопілки».

Навіть для дядька Лева, найбільш наближеного до етосу Мавки, гра на сопілці – порожня дитяча забава. Перетворення Лукаша на вовкулаку глибоко символічно: людина поза культурою – не звір, але й не людина цілком. Культурну роль сопілки-свирелі-флейти прарадоксально усвідомлює найбільш «діонісійна» істота – Мавка лісова. Пісні для сопілки, які виграє в феєрії Лесі Українки Лукаш, винесені за межі тексту у додаток. Зв'язок між характером мелодії та циклічною дією досить опосередкований. Мелодії Лукаша існують скоріш не як фольклорний текст, а як знак можливості іншого, творчого життя, відмінного від буденного зиску.

Взагалі фольклорне тло дії є досить проблематичним. Фантастичні істоти, в першу чергу, Мавка лісова, у Лесі Українки не відповідають своїй архаїчній ідентичності. Адже, за галицько-волинським фольклором, мавки – істоти злі [3], і дуже різняться від витвору творчої фантазії поетеси. Втім, архаїчна

міфологізація поетичної візії в феєрії Лесі Українки безперечно наявна, але має характер не зовнішньої обрядовості, а глибинних архетипів національного духовного життя. Тому й сопілка усвідомлюється не тільки як традиційний волинський музичний інструмент, а й як інструмент духовий, що з античності пов'язується з культом Діоніса і міфологемою смерті-воскресіння-народження. В античній міфопоетиці це була флейта, і була вона символом мистецтва ірраціонального, позасвідомого, інтуїтивного – «темного». Натомість струнний інструмент (варіативний ряд кіфара-арфа-бандура) був належністю бога Аполлона і символізував естетичне мистецтво, ясне, раціональне, свідоме [100, с.107-112]. Елементи містерії в творі Лесі Українки, що виникають «під впливом поетичного слова і мелосу», розчинені авторською візією «у екзистенційному просторі власнеавторського міфу» [300, с.46].

Отже, криза позитивізму і раціоналізму в мистецтві початку ХХ ст. неминує призводить до переосмислення міфологічних стратегій у всіх літературах. І не в останню чергу це пов'язано із локалізацією національних культур, із створенням топоніму «іншого», образом «іншої країни» очима національної культури, що, зокрема, реалізується у мелійному дискурсі діонісійної містерії та неоміфологічної трагедії.

Висновки до розділу 1.

Спостереження за дією трьох паралельних генологічних моделей дозволяє не тільки побудувати лінійну, циклічну та вибухову картину розвитку жанрів певної національної літератури, а й визначити ідентичність цих моделей завдяки включенню цих моделей до компаративної поетики жанрів.

Розглядаючи історичний шлях опорних жанрів згідно з концепцією поступового (історичного) та циклічного (пульсуючого) їхнього розвитку в російській та українській драмі до початку Модерну, можна з певною долею вірогідності підтвердити закономірність трансформації жанрових моделей за схемою від містерії та її різновидів - міраклю, мораліте - до трагікомедії,

кульмінаційного жанру перехідних епох, що в свою чергу органічно взаємодіє з мелодрамою та водевілем, і як традиційними історичними жанрами, і як естетичним та психологічним модусом дії, який супроводжує на кордоні вибухові процеси і переходить до етапів поступового розвитку жанрів. Середину циклу, поступовий розвиток, обіймає жанрова пара комедія-трагедія. Мелодраматичний модус може на цьому етапі бути як додатковим жанровим модусом, як в російській драмі, так і національно визначальним, як в українській драмі. Але сутність жанру типологічно залишається незмінною.

Аналізуючи синтез та взаємодію жанрів модерну з погляду теорії вибухових та поступових процесів, можна спостерігати, що ті жанри, що послідовно розвиваються у проміжні періоди, якщо розглядати ці процеси як в історичній перспективі, так і з погляду теорії циклів культури, -- хаотично перемішуються у періоди кризового стану системи, породжуючи у стані біфуркацій нові утворення, які тільки зовні нагадують ті жанрові структури, до яких вони належать за рецептивним сподіваннями.

Але навіть і в кризові, вибухові періоди на перший план, за законами циклу, виступає містерія. Власне, одного типу містерії в Модерні вже немає і не може бути. Тут було розглянуто перший тип, що за структурою та формальними ознаками нагадує традиційну соціально-психологічну трагедію (у Л. Толстого) та побутово-етнографічну мелодраму (у І. Франка). Обидві вони авторами були орієнтовані на жанр селянської трагедії. Але сталося так, що внутрішній зміст першої драми в Модерні усвідомлюється як міраклъ або мораліте, а другої – як екзистенційної трагедії. Втім, цей різновид містерії, ускладнений трагедійними а також мелодраматичними модусами, не був єдиним в Модерні. Другим різновидом, не менш суттєвим для порубіжжя, стала неускладнена містерія так званого «діонісійного» та «християнського» типу, що в культурі Модерну розвивається не тільки за загальними законами трансформації жанрів у матрицях лінійного, циклічного та вибухового розвитку, а й за законами національного та авторського типу художньої свідомості.

Отже, центрі жанрового розгляду постають біфуркативні процеси доби Модерну. Як і кожний перехідний період, Модерн, починаючись із містерії, досягав кульмінації у трагікомедії. Перехід у мелодраму свідчив про певну жанрову втому, наближення біфуркативного етапу до кінця. Опорним жанром циклу ми приймаємо містерію, яка повторюється щоразу, коли система знаходиться у передкризовому стані. На верхів'ї вибуху панує трагікомедія, а завершує його мелодрама.

З огляду на концепцію вибухової трансформації жанрів драми, у стилі Модерн поєднувалися два принципи жанроутворення. Перший виникав внаслідок взаємодії та синтезу жанрів, був біфуркативним і зовні нагадував традиційні форми попереднього періоду, найзначнішим досягненням якого була психологічна драма. Проте, зовнішнє наслідування було позірним, у традиційних соціально-побутових константах проглядав містеріальний зміст метафізичної трагедії. Другий принцип жанроутворення доби Модерну формував неускладнену неоміфологічну трагедію, суттєвими складовими якої стали мелійний дискурс та образ іншої країни як неоромантична утопія. Модифікації російської та української містерії та неоміфологічної трагедії існували лише до кінця 20-х рр.

РОЗДІЛ II.

Від Модерну до Авангарду: стильові течії та взаємодія жанрів в російсько-українському контексті

Якщо у попередньому розділі компаративна поетика драматургічних жанрів розглядалася нерозчленовано стосовно конкретних напрямків, що склали єдиний стиль Модерн, позаяк увагу було приділено опорному для Модерну жанру – містерії -- в її трансформаціях та взаємодіях з такими жанрами порубіжжя, як трагедія та мелодрама, -- то тепер варто зосередити увагу на більш диференційованому підході. Адже зв'язок життя жанрів з життям стилів незаперечний, хоча стилі Модерну і Авангарду вже не створюють цілісної системи жанрів, як це було у попередні епохи. Втім, без урахування специфіки жанрового розвитку у певному стилі неможливо побудувати й загальну історію вибухової динаміки жанрів порубіжжя. Так, приміром, жанр трагедії в драмі експресіонізму різнився не тільки від експресіоністської трагікомедії, а й від трагедії в драматургії неокласики. Більш за те, порівняльна жанрова поетика двох близьких літератур дозволяє виділяти певні національні риси того чи іншого напрямку.

Отже, загальна формула вибухового розвитку та взаємодії жанрів у драмі порубіжжя неминуче повинна доповнюватися конкретними спостереженнями над внутрішньою динамікою всередині того чи іншого напрямку. Осягнути весь матеріал було б неможливим, тож ми зупинилися на дії вибухових процесів в драматургії лише деяких напрямків Модерну та Авангарду: неонатуралізму, неокласицизму, експресіонізму.

2.1. Неонатуралізм та мелодрама. Жанрові аспекти неонатуралізму в російській та українській драматургії (М. Арцибашев та В. Винниченко): зміна формату психологічної драми.

У західному театрі натуралізм одержав поширення в 900-і рр. XIX ст., ставши, за виразом А. Антуана, «однією з лабораторій сучасної реалістичної школи». Естетику театрального натуралізму було обґрунтовано в роботах Е. Золя («Експериментальний роман», 1880, «Натуралізм у театрі», «Наші драматурги», 1881), А. Стріндберга («Про сучасну драму й сучасний театр», 1889), Ж. Жюльєна («Живий театр», 1892). Натуралізм протистояв розважальності, ремісництву комерційного театру, холодному академізму, рутині сучасного мистецтва, вимагав зображення «реального героя, науково дослідженого, існуючого й діючого» [198, с.19,227]. У Франції натуралізм найповніше виявився в інсценівках романів Золя й у його п'єсі «Тереза Ракен» (1873), в інсценівках романів братів Гонкур, в інших п'єсах. У Німеччині натуралізм представляли драматурги А. Хольц і І. Шлаф («Сім'я Зелике», 1890), Г. Гауптман («Перед сходом сонця», 1889, «Свято примирення», 1889, «Ткачі», 1892, «Возій Геншель», 1898, «Роза Бернд», 1903 та ін.), у Швеції - А. Стріндберг («Фрекен Юлія», 1888). У російській літературі «старий» натуралізм виявився лише у творчості окремих драматургів (С. А. Найдьонов, Є. І. Чириков і ін.). До натуралізму близький «похмурий реалізм» «Влади темряви» (1888) Л. Толстого, «На дні» (1902) М. Горького. Елементами натуралізму позначені окремі постановочні прийоми (вистави «Влада темряви» Л. Толстого, 1902, «Юлій Цезар» Шекспіра, 1903, МХТ). Принципи натуралізму здійснювали Вільний театр у Парижі (1887-95) на чолі з А. Антуаном, Вільний театр (1889-94) і Німецький театр (1894-1904) у Берліні, керовані О. Брамом. Натуралістичні тенденції виявилися в ряді спектаклів «Незалежного театру» Дж. Грейна (Лондон). Однак в театральному натуралізмі виявилася певна обмеженість. М. Еслін писав у 1968 р., що натуралізм надавав

перевагу змісту над формою – мистецьку форму почали розглядати як органічне вираження змісту, а не як самоцінне явище [441, с.74].

П'єси перетворювалися на «дарвіністичні етюди», статичні «віриси з життя» (Ж. Жюльєн). Соціальні конфлікти підмінювалися розкриттям біологічних закономірностей, характери людей – «темпераментами». Вважається, що натуралізм вже до кінця XIX ст. занепав і виродився в «театр жахів» — з одного боку, і в символізм, імпресіонізм — з іншої. Але існує також і думка про те, що його дію було пролонговано й далі. Пізніше у XX ст. натуралізм був позначений впливом фрейдизму. Власне, коли йдеться про XX ст., треба казати вже про «новий» натуралізм, або неонатуралізм. «Старий» натуралізм цікавився здебільша явищами соціального плану, створював «фізіології суспільства». Неонатуралізм брав до уваги психофізіологію окремої людини. Неонатуралізм, дійсно, був тим напрямком, який поєднував добу Модерну з попередньою добою міметичних напрямків, адже він був спадкоємцем натуралізму. Від міметизму XIX ст. був також успадкованим жанр психологічної драми, яка піддавалася трансформації у бік новітньої мелодрами. Новий мелодрамазм поєднувався з найрізноманітнішими, часом, протилежними, жанрами, як то з трагікомедією. Але відбувалося це згідно з основними закономірностями вибухового періоду, суттю якого було визначено тут перебирання імовірних можливостей для вибору наступних шляхів розвитку. Отже ми продовжуємо рухатись в координатах потрібного розгляду жанрів Модерну та Авангарду: як історично закономірного процесу поступового розвитку; як циклічного повторення певного визначеного порядку жанрів від містерії до мелодрами та як вибухового біфуркативного процесу синтезу та взаємодії жанрів, перебирання жанрових можливостей доби порубіжжя та доби 20-х рр.

Російський неонатуралізм початку XX ст., хоча і не був, подібно, приміром, до символізму, акмеїзму чи футуризму, оформленим у теоретичних маніфестах і не виявляв організаційної єдності, проте за силою свого впливу на сучасників не поступався впливу символістів. Сам же по собі цей натуралізм

був явищем настільки неоднорідним, що давав підстави для сумнівів із приводу того, чи складав власне він окрему течію чи напрямок. Під словом «натуралізм» поєднуються два зовсім різних за часом і змістом явища: «старий» натуралізм кінця XIX - поч. XX ст. (П. Боборикін, І. Потапенко, Є. Карпов, М. Тімковський, О. Амфітеатров) і так званий «неонатуралізм» (М. Арцибашев, В. Каменський, А. Вербицька, М. Кузмін). В українській драматургії елементами неонатуралізму було позначено експериментальні мелодрами В. Винниченка.

Для «старого» натуралізму була характерною наявність елементів соціологізму, документальності, фактографізму, які у драматургії функціонували в межах традиційної реально-побутової драми. Проте «реалістичний» камуфляж не ховав принципової випадковості фактів життя, які зображалися драматургами. Для натуралістів першого покоління характерними були «...емпіризм без естетично значущих спроб типізації, придушення людини "середовищем", підміна соціально-історичного детермінізму природними аналогіями, позаісторизм і "об'єктивізм"» [258, с. 61-67; 259, с. 81]. Проте у попередні роки існували також і взаємовиключні думки, що відносили натуралізм у його «старшому» варіанті або до «одного з видів реалізму» [406, с.151], або до явища, протилежного реалізму [452, с.151]. Очевидним було прагнення або «підтягти» російський натуралізм до реалізму, або «відмежуватися». Звідси і «натуралізмобія» у дослідників, коли головну небезпеку цього явища вбачали в його підробці під реалізм [452, с.286], а досягнення письменників пов'язували лише з моментами подолання ними натуралізму [558, с.61-67; 259, с.81]. Закидали дослідники російському натуралізму і епігонство, і те, що він фактично сприяв зміцненню засад «буржуазно-міщанського побуту» [259, с.81].

Вплив натуралістичних тенденцій на російську драму зводився в основному до негативних наслідків [70, с.47]. «Проблема натуралізму, — відзначав Б. Бугров, — є однією з мало досліджуваних у літературному процесі кінця XIX — початку XX ст., тим більше, що сучасними дослідниками ще не

вироблене чітко і ясно розуміння самої естетичної суті натуралізму» [70, с.286]. Водночас усі дослідники відзначають безсумнівний зв'язок російського натуралізму з європейським детермінізмом Золя, з позитивізмом О. Конта і Г. Спенсера, з історією мистецтв І. Тена.

Термін «неонатуралізм» уперше був застосований Є. Колтоновською на початку ХХ ст. стосовно натуралізму «другого покоління», який викликав тоді бурхливу полеміку довкола себе і визнання того, що він дискредитував себе біологічними тлумаченнями сутності людини. Уся наступна критика скандально відомих авторів неонатуралізму, серед яких були дуже популярні в російському суспільстві М. Арцибашев і В. Винниченко, — базувалася на поглядах позитивістської критики, одним із класичних зразків якої є, наприклад, відома стаття Г. В. Плеханова «Искусство и общественная жизнь» (1912). З тих же позицій активно не сприймав творчість М. Арцибашева і В. Винниченка Максим Горький (статті з циклу «Издаека», особливо стаття «Разрушение личности») [452, с.294].

Якщо російський «веховський» релігійний ідеалізм як течія суспільної думки початку ХХ ст. виник значною мірою як застереження проти небезпеки — політичної і духовної — абсолютизації соціалізму як єдиного шляху російського суспільства, російської інтелігенції, то не менш важливим було також у художній практиці відмовитися від стереотипу фанатизму, що народжується, соціального насильства, примата ідеї над людиною, домінування «головних», класових зокрема, принципів над природними — загальнолюдськими, загальбіологічними. І в цьому сенсі популярні ідеї біологізму, як такі, що прийшли з Заходу, так і сприйняті від російських філософів, фізіологів і психіатрів, не менш, ніж російський філолофсько-релігійний ідеалізм, протистояли небезпеці пансоціалізму для суспільства. Тому неонатуралізм, звернений до позакласових закономірностей людського буття, був не просто, як відзначав І. Бунін у 1913 р., одним із «ізмів» російської дійсності, а одним із маленьких бастіонів боротьби за людину, нехай людину біологічну, але -- проти фанатизму російських позитивістів.

Хоча, неонатуралізм і не створив свого маніфесту, все-таки як маніфест прийнято розглядати «Записки писателя» М. Арцибашева, де відчутна схована полеміка із сучасниками. Хоча дослідники справедливо відзначають «...вторинний характер власне літературних програм і естетичних декларацій, їхнє неабсолютне значення для самовизначення письменника як особистості» [165, с.33], проте у відкритому слові письменника часом знаходиться пояснення естетичних констант його власних художніх творів. Захищаючи принципи «літератури факту», М. Арцибашев у «Записках писателя» скептично ставиться до тих, хто переконаний у своїй здатності передбачати майбутнє: «Вивчайте життя... говоріть про те, що бачите в ньому, тобто факт, і не запевняйте, що бачите на сотні років уперед» [21, с.302] , тому що «не знає людина країни майбутнього» [21, с.296]. Попри усю свою художню наївність, примітивізм і мізерність кінцевих естетичних результатів, неонатуралізм відстоював право російської суспільної думки на множинність соціальних шляхів людини в історії. Концепція закономірних та випадкових процесів стосовно жанрового розвитку може допогти зрозуміти це.

Тому важливим є аналіз того факту, що на початку століття популярність творів В. Винниченка і М. Арцибашева не піддається ані обліку, ані логічному поясненню. Коло читачів цієї літератури було надзвичайно широким. Але можна подивитися і по-іншому. Можна побачити в цій літературі елементи тих явищ, які наразі розглядаються у концептах «масової культури», -- те, що у великій літературі того часу просто виносилося за дужки, малося на увазі, заступалося задачами «вічного» користування. «Арцибашев розділяє долю багатьох сучасних письменників, гідних усякої уваги: у нього немає мистецтва й немає своєї мови, – писав про роман «Санин» О. Блок. -- Але тут є справжній талант, прикладений до якоїсь великої чорної роботи, і ця робота реальна» [53, с.228]. В цьому функція неонатуралізму може бути умовно уподібнена задачам науково-популярної літератури: донести до читача деякі сучасні ідеї про людину як індивідуума, і тим самим знизити значення соціологічних ідей у суспільстві, вже ураженому недугою позитивізму в його

крайньому, російському варіанті. Отже неонатуралізм в естетичному плані протистояв соціалізму.

Імена М. Арцибашева і В. Винниченка поєднуються не тільки їхньою загальною участю в альманасі «Земля», який видавався М. Арцибашевим, і аж ніяк не тільки «порнографічним елементом» у їхніх творах, як писала про специфіку неонатуралізму тогочасна критика. Ідейна близькість цих письменників у тому, що вони вважали найвищим судією всіх людських учинків не позаіндивідуальні закони розвитку суспільних відносин, а безсторонній «суд над самим собою» самої людини, індивіда, здатного на подібний суд. У В. Винниченка ця ідея одержала назву «чесності із собою», і його герої багаторазово викладають її в різних варіантах. У п'єсах М. Арцибашева наявної формули немає, однак у його записці «О самом себе» існують висловлення, що разюче співпадають з ідеями героїв В. Винниченка. «Не в тому, — писав М. Арцибашев, — щоб прийняти ті чи інші, хоча б найвищі, істини, не в тому, щоб успадковувати найвеличніші ідеї та образи, — задача людини, а в тому, щоб усі його якості і вчинки були саме тими, котрі йому самому здаються красивими» [452, с.292].

Драматурги неонатуралізму закликали людину насамперед прагнути до гармонії усередині себе. «Дисгармонію» героїв М. Арцибашева і В. Винниченка пов'язано з їхньою гіпертрофованою відданістю певній ідеї, що і визначає всю їхню поведінку. Контраст між ідеєю і живою людиною лежить в основі цієї «дисгармонії» (за назвою п'єси В. Винниченка). Ідея не витримує зіткнення з життям, герой (героїня) зазнає повної поразки. Обидва письменники говорять про приреченість ідейного фанатизму, якого б роду він не був.

П'єси драматургів неонатуралізму з погляду сьогодення являють собою особливий вид популяризації певних природничо-наукових теорій, «модних» на початку століття. Відомо, що «проблема статі» народилася аж ніяк не в естетичних маніфестах. Невтримному інтересу російського суспільства до цієї «теми» передувало поширення фізіологічних природничо-наукових теорій і психоаналізу, що виріс з медичної практики. Незайве згадати, що саме кінець

XIX — початок XX ст. дали таких відомих російських хіміків, фізіологів, лікарів, психіатрів, як Д. Менделєєв, І. Сеченов, В. Бехтерєв та ін. Дослідники зазначають вплив на «питання статі» ідей Леопольда Захер-Мазоха (1836–1895), Отто Вейнінгера (1880–1903) и Зігмунда Фрейда (1856-1939), які були в центрі гострих дискусій в Західній Європі та в Росії [181, с.59-67]. У суспільній свідомості пересічного російського освіченого читача інтерес до індивідуально обумовлених психічних мотивацій буття індивіда мирно сусідив з інтересом до суспільно-економічних тлумачень історії як зміни форм суспільних відносин. Про це свідчить аналіз кола читання в Росії початку XX ст. У такий спосіб освітній обрій російського читача, обумовлений рівнем варіантності інформаційних каналів (у даному випадку видавничих), сприяв створенню неодномірного стереотипу соціального сприйняття нових наукових ідей. Горезвісна «проблема статі», за всією тривіальністю й примітивізмом свого журнально-видавничого втілення, у такому контексті не виглядала чимось далеким і неприпустимим. «Проблема статі» була настільки актуальною, -- зазначає І. Жиленко, -- що з'явилися спеціальні періодичні видання, котрі випускалися великими накладками» [181, с.62].

Другим питанням, яке акцентував неонатуралізм, було питання смерті, яка розглядалася теж з позицій біологізму. Так, В. Красовський писав про спрощення особистості в М. Арцибашева, зниження її до елементарної біологічної істоти, головними подіями в житті якої можуть бути тільки почуття фізичного задоволення й смерть [258, с.66].

Знаменним є той факт, що відображення тих же ідей суспільної свідомості знаходимо не тільки в п'єсах неонатуралізму, які можуть бути віднесеними до масової культури свого часу, але й у «великій» літературі. Відзвуки ідей «біологізму», переломлених через призму загальнолюдських екзистенціальних пошуків, знаходимо в п'єсах А. Чехова. Поетика експресіонізму невідомо трансформує їх у драмах Л. Андрєєва. Леся Українка перевіряє їх новоромантизмом, О. Блок — символістською естетикою, М. Горький — своєю тривалою боротьбою з міщанством російської

інтелігенції. Сліди біологізму початку ХХ ст. відчутні практично в будь-якому значному літературному факті.

«Чи може витончене мистецтво, не погіршаючи проти самої своєї сутності, поринати в болото "статевого питання"», -- риторично запитував О. Ачкасов у статті «Арцыбашевский Санин и около полового вопроса» [385]. У принципі «порнографічний елемент у російській літературі», а саме так називалися численні статті того часу, -- мав досить пристойну форму і виглядав зухвало тільки у порівнянні з абсолютною духовністю й абсолютною цнотливістю російської літератури ХІХ ст. У «Записних книжках» А. Амфітеатров, говорячи про п'єсу Ф. Сологуба «О Ваньке Ключнике и паже Жеане», відзначав, що «прекрасні дами» французької історії «...виражалися словами, за які тепер виведуть навіть з публічного будинку, забавлялися бесідами про предмети, що у наш час навіть пп. Арцибашев, Каменський і Сологуб вважали б непристойними до голосного обговорення» [9, с.620]. Наразі ж «порнографізм» російського неонатуралізму безнадійно застарів. Але залишається в ньому щось, що виходить за рамки літературної реалізації ідей біологізму ХІХ-ХХ ст. Йдеться про розвінчання ідеї фанатизму як такого.

2.1.1. Трансформація жанру сімейно-психологічної драми: шлях мелодрами і шлях трагікомедії (М. Арцибашев – А. Чехов - Л. Андрєєв)

«Когда русские люди долго сидят вместе, не пьют и в карты не играют, они непременно начинают говорить или о литературе или о смерти... Скучно!..» Ця репліка належить персонажу драми М. Арцибашева «Ревность». Такі суто чеховські мотиви і майже ремінісценції можуть здивувати в тексті автора, який уособлює російський неонатуралізм. А можуть показатися закономірними. Відносно жанру, п'єси М. Арцибашева традиційні, будуються як сімейна психологічна драма в її архаїчному варіанті, який у російському Модерні початку ХХ ст. виглядав вже дещо застарілим. Але перехід її у мелодраму був закономірним з погляду концепції повільних та вибухових процесів.

Особливість мелодрами натуралізму в тому варіанті, який репрезентовано М. Арцибашевим, -- її зверненість до питань моралі в першу чергу. «Моральність, моральні оцінки і моральні мотиви, -- писав С. Франк, -- посідають у душі російського інтелігента зовсім виключне місце» [487, с.82] .

П'єси М. Арцибашева, які драгували сучасників своїм наївним натуралізмом, у драматургії початку ХХ ст. справляють враження певної вторинності, хоча з боку драматургічної техніки їх визнавали довершеними. Так, Д. Мірський вважав, що вони, на протилежність від більшості російських п'єс «мають справжній драматичний кістяк» [318, с.620-622] Але, з одного боку, в них присутня відверта полемічна орієнтація на моральні канони російської літератури, і зокрема, на п'єси Чехова, що помітно з першого погляду. А, з іншого боку, наявна визначена штучність їхньої побудови і у сфері сюжету і жанру, і у сфері драматичної дії, і у сфері персонажних характеристик, -- натякає на визначену службову роль цих п'єс у літературі. Мова йде про те, що, як видно, автор (та й читачі) усвідомлювали ці п'єси не просто як літературу другорядну, а як свого роду науково-популярну літературу, головною задачею якої було висунути на загальне обговорення певні популярні в суспільстві ідеї. М. Арцибашев, як уявляється, належав до того розряду письменників, котрі, подібно доктору Дорну в «Чайке» гадали, що «у творі повинна бути ясна, визначена думка». Це певною мірою суперечило завданням «старого» натуралізму -- опису послідовного ряду фактів без навмисної мети. Тому зв'язок між ним і «неонатуралізмом» суто формальний, «за назвою», за укоріненою історико-літературною плутаниною. М. Арцибашев задалегідь ставить собі визначену «науково-популярну» мету, поєднуючи виклад «модної» природничо-наукової гіпотези і свій моральний висновок із лабораторно створеної ним ситуації. Висновок цей досить елементарний у порівнянні, наприклад, з «великою» літературою, але й у своїй елементарності виконує, загалом, необхідну утилітарну функцію -- виховання в душі загальнолюдського гуманізму.

П'єси М. Арцибашева з'явилися в його зібранні творів у 1916 р. («Закон дикаря», «Ревность», «Война») і в збірці «Земля» у 1917 р. («Враги»). Наївна, у порівнянні з великою російською літературою ХІХ ст., проповідь загальнолюдських цінностей профетично закликала не забувати про них буквально напередодні їхньої загибелі. Моральні засади героїв п'єс М. Арцибашева, на протилежність від В. Винниченка, уражають своєю традиційністю, навіть старомодністю. Тільки непорозумінням можна пояснити його сумнівну славу автора порнографічних п'єс. Розглянемо, як використовується популярна на початку століття біологічна ідея про пансексуальність чоловічої половини людства (тієї самої ідеї, що цікавила і В. Винниченка) і про підсвідому еротичну цілеспрямованість жіночої його половини. У своїй сповіді герой п'єси «Закон дикаря» Вересов відкрито посилається на популярні наукові концепції формування людської особистості, що абсолютизують вплив природи і середовища на шкоду особистому волевиявленню індивідуума: «Я таков, каким создала меня природа и воспитала среда!..» [22, с.70-71]. Сповідь Вересова відкрито орієнтовано на печоринський тип героя російської літератури, але, разом з тим, очевидно його різке здібіння. Цікаво, що сам Вересов, бунтуючи проти «міщанського щастя», знаходиться у полоні традиційних моральних уявлень цивілізованого російського суспільства початку ХХ ст. «Я не считал себя каким-нибудь особенным негодяем», -- зізнається Вересов. Отже для нього питання про порядність (як він неї розуміє) залишається принципово важливим. Згадаймо, що і для героїв, приміром, чеховських п'єс, як би низько не опускалася планка їхньої самооцінки, питання про порядність було одним із головних: «Он, правда, некрасивый, но он такой порядочный, чистый [...] Я бы вышла без любви. Кто бы ни посватал, все равно бы пошла, лишь бы порядочный человек» («Три сестры») [506, с.172-173]. У негіднику Вересові, незважаючи на всю його розпусту, живе те ж поняття про порядність, і він дуже гостро відчуває його межі. Фінал п'єси зберігає ту наївну моральність і ту елементарну-афективну форму викладення, що характеризує в ХХ ст. твір саме масової культури.

Приводячи у фіналі свого героя до убивства, тобто до «непорядного» учинку, М. Арцибашев, як уявляється, дає цілком однозначну відповідь на «модні» питання доби: відступ від традиційної моралі в даному випадку призводить до нестримного падіння та деградації особистості. Подібне моралізаторство у ХХ ст. вже переходить із сфери інноваційних жанрів до жанрів масової культури, які зберігають недвозначні моральні орієнтири, що виглядають достатньо наївними та надто елементарними для мистецтва. Трохи складніше вирішуються ті ж питання в п'єсі «Враги» (1917), де дуже відчутні і вплив Чехова, і схована полеміка з Горьким. Сама назва вже вторинна відносно горьковскої п'єси, написаної раніше. У Горького вороги -- робітники і «хазяї», в Арцибашева вороги -- чоловіки й жінки. Класове розуміння сутності людських конфліктів споконвічно при своєму народженні було протиставлено біологічному, тому вже саме зіставлення безумовно звучало як виклик. Героям п'єси Горького абсолютно ясно, що для того, щоб вибороти людське щастя, насамперед «копейку надо уничтожить». На противагу персонажам Горького, герої Арцибашева не знають точної відповіді на питання: «Чому ми всі любимо, і всі як вороги?» До того ж горьковській концепції людського щастя протиставляється аж ніяк не проповідь біологізму, як це здавалося на перший погляд.

Біологізм у широкому розумінні -- це своєрідний напрямок російської природничо-наукової думки, зв'язаний з дарвінізмом, головною тенденцією якого був намір вивести категорії людського життя -- щастя, нещастя, сенс життя, страх смерті тощо - з фізіологічних процесів людського організму, за висловом героя Арцибашева, «дивитися на всі людські переживання як на неправильний обмін речовин». Одним із найяскравіших прикладів таких досліджень у російській фізіології були праці І. Мечнікова, де формулюється концепція про «дисгармонії людської природи» у зв'язку з фагоцитарною теорією, увінчаною мечніковською концепцією ортобиоза -- «правильного життя» - у застосуванні до особистого і суспільного буття людини. Про популярність у російському суспільстві ідей Мечнікова свідчить те, що його

книжка «Этюды о природе человека», що вийшла 1903 р. французькою та російською мовами, за наступні 10 років витримала чотири видання, а книжка «Этюды оптимизма» (1907) за 6 років витримала три видання російською мовою. «Серед читаючої публіки в Росії підсилилася потреба в читанні творів загального змісту, заснованих на засадах позитивного знання, -- писав І. Мечніков у 1913 р. у передмові до третього видання “Этюдов оптимизма» [315, с.15-16].

Концептуальний «біологізм» персонажів М. Арцибашева був якоюсь мірою своєрідною реакцією на розчарування суспільної думки Росії в соціалізмі. Пошуки «ключів щастя» (назва роману А. Вербицької) стали вестися по інших напрямках. Безумовно, пансексуальна ідея Вересова, доктора Карловича й інших «ідеологів» М. Арцибашева за своїм історичним значенням не може порівнюватися з ідеєю соціалізму в Росії. Вона свідчила лише про те, що суспільство у своєму розчаруванні ідеєю соціалізму було готовим до сприйняття найрізноманітніших концепцій людського буття, і концепції ці існували самостійно, незалежно. Герої М. Арцибашева, відповідно до задуму автора, помиляються, страждають, мучаються сумнівами. Попри всі новації в їхній ідеології, у них завжди залишається недоторканим міцний стрижень загальнолюдської моралі. М. Арцибашев -- дуже строгий мораліст, чия наївна наполеглива проповідь змушує згадати «Домострой». Чи шкодить це художності його п'єс? Якоюсь мірою, безумовно, так. Після Чехова відверте моралізування на рівні «міщанського щастя» виглядало анахронізмом. Але ця проповідь цілком відповідала загальним канонам масової культури, де відбувається повернення до просвітительської етики, неможливе у складних різновидах мистецтва. Тут чеснота завжди повинна тріумфувати, а порок каратися. І риторика також повинна бути зрозумілою до банальності. «Нет ничего на свете драгоценнее любви, - вигукують герої Арцибашева» [25, с.64]. У «Врагах» М. Арцибашева помітна явна орієнтація на гуманістичну традицію Чехова. «Если любишь, не думаешь ни о чем!.. -- говорит Валя, героїня цієї п'єси. -- А если думаешь, значит не любишь!..» [25, с.42]. Цей пасаж має за

першоджерело відоме оповідання Чехова. Самий образ «самашедшей» (від слова «сама») Валі з її трагічною любов'ю, її професія артистки (балерини), її фінальний від'їзд назавжди, змушують згадати Ніну Заречну в «Чайке» Чехова. Здається, тут цей сюжетний інтертекст не випадковий. Є й інші перегуки на рівні драматургічних персонажів. Свідоме наслідування Чехова у Арцибашева помітно навіть на його фотокартках початку ХХ ст. Так, на одній з них він сидить просто у «чеховській» позі, у пенсне, підтримуючи пальцями правої руки голову.

У М. Арцибашева, як і в А. Чехова, обов'язковим персонажем у п'єсах є фігура провінційного, часто армійського, доктора-скептика, глашатая «природничо-наукових» теорій, людини літньої, самотньої, розчарованої в усьому, людини, що дійшла до «останньої межі» («У последней черты» -- назва відомого роману М. Арцибашева). Дорн, Чебутыкін, Астров у Чехова, при всій їхній несхожості, безумовно, складають певний тип людини, можливо, більш цинічної, чим навколишні, але і цілком позбавленої будь-яких ілюзій: «Наше положение [...] безнадежно, - говорит доктор Астров в "Дяде Ване"» [506, с.172-173]. Тобто Астров не має ніяких ілюзій стосовно своєї діяльності. Чебутыкин у «Трех сестрах» уже навіть не пам'ятає, як треба лікувати хворих. Дорн і Астров прямо порушують заповіді Гіппократа, відмовляючи в допомозі хворим (Соріну й Войницькому), позаяк це даремно. У світі чеховських п'єс дійсно, медицина неспроможна. Але при всій безнадійності свого стану ці герої зберігають у собі невігубні початки уродженої порядності. Астров мучається тим, що в нього хворий вмер під хлороформом. Алкоголік Чебутикін, непрямий убивця Тузенбаха, багато років продовжує любити покійну матір Прозорових і, боячись скомпрометувати, навіть перед її дочкою не відкриває правди [506, с.332]. Сповідь доктора в «Ревности» М. Арцибашева могла б стати сповіддю Чебутикіна, якби останній захотів висповідатися перед трьома сестрами: «это рассказ про скитания, одиночество, нужду, беспросветное пьянство, про постепенное умирание всего того хорошего, что когда-то было у меня и что постепенно загасила человеческая пошлость... Рассказ не из

веселых» [23, с.121]. Чеховські ремінісценції у М. Арцибашева майже буквальні, але вони мають зворотний знак. Фінальні трагічні ілюзії чеховських героїв на тему «Надо жить, надо работать!» (Ніна Заречна, сестри Прозорови, Соня, Іван Петрович Войницький) -- феномен не тільки російської літератури. Концепція майбутнього в російському суспільстві перших двох десятиліть ХХ ст. значною мірою формувалася за зразком чеховських фіналів. Культурологічна модель майбутнього в сприйнятті певної частини суспільства згодом далеко відійшла від чеховської трагічної безнадійності і деформувалася у бік соціальних утопій. Природно, що небезпека подібних деформацій була більш ясною в 1916-17 р., ніж у 1904 р. У п'єсі М. Арцибашева «Война», навіяній патріотичними ідеями 1914 р., з'являється тінь барона Тузенбаха – це офіцер Володимир Олександрович: «Ми ще будемо жити добре! Треба тільки вірити і працювати!» [24, с.230]. При усій своїй вторинності відносно тексту чеховських фіналів, п'єси Арцибашева позбавлені головного -- перспективи віддаленості («через 200-300 лет» чи -- що рівноцінно – «там, за гробом»): «Вот и прошла жизнь!.. Как скоро!.. Умру я, умрешь и ты /.../ и никого не останется на свете, чтобы вспомнить о нас... как будто нас и не было совсем!.. А зачем мы жили, зачем страдали и мучили друг друга... Бог один знает...» [25, с.60]. Чеховське джерело цієї репліки – у фіналі п'єси «Три сестры». Чеховське «там, за гробом» («Дядя Ваня») недосягне героям Арцибашева, хоча й вони, звичайно, теж люди традиційно віруючі. Вони занадто занурені у свої земні страждання [25, с.65-68]. Чеховський найглибший скептичний трагізм, не розгаданий сучасниками, у п'єсах неонатуралізму немов би знижується у побут за рахунок повного усунення відсторонено-іронічного плану, що складає сутність трагікомедій А. Чехова. «Приземленість» героїв М. Арцибашева, навіть тоді, коли вони тужать і мріють, виявляється в їхній вірності єдиній темі -- біологічних, психосексуальних засад життя. Не можна сказати, щоб цей аспект повністю був відсутній у А. Чехова. Але в п'єсах неонатуралізму навіть мрія -- не про «небо в алмазах», а про справжню жіночу емансипацію, і подібні

гротескні паралелі для російського суспільства початку століття, звичайно, не були дивними [23, с.94].

Отже, зовні відповідаючи канонам соціально-психологічної п'єси на сімейну тему і завжди маючи у віддаленій перспективі канон п'єси чеховської, яка розуміється знов-таки у вузько соціально-психологічному аспекті, несуттєвому в Чехова і принципово важливому в неонатуралістів, -- драматургія останніх наприкінці зосередилася на розмові про жінку. Весь комплекс ідей подібного роду був досліджений ще Б. Шоу в п'єсі «Людина і надлюдина» (1901-1903), де розроблялася парадоксальна версія про сучасного Дон-Жуана. Це витончений жарт на тему про чоловічі та жіночі засади життя, пародія на сюжет про Дон-Жуана та водночас модернізована версія цього сюжету. Цю п'єсу-дискусію звичайно порівнюють з «Камінним господарем» Лесі Українки, де дія також перенесена з Дон Жуана на Донну Анну, «на боротьбу двох світів у душі жінки. Жінка, її роль у житті чоловіка, власні змагання, боротьба за самостійність, - от оригінальні і самостійні мотиви української обробки відомого сюжету», -- так писав В. Ніковський у 1913 р. [341, с.174] Утім Леся Українка принципово далека від «біологічного» підходу до теми. Хоча її героїня і одружує на собі Дон Жуана методами, близькими героїні Б. Шоу, але робить це аж ніяк не за мотивами біологічного інстинкту продовження роду, а заради прагнення до політичного панування. Своєрідний «віталізм» Б. Шоу, висунення в його інтелектуальній комедії на перший план «Сили Життя», інстинкту продовження роду, визначає всю соціальну поведінку його героїв, а точніше - героїнь. У жарті Б. Шоу політичне життя виявляється підлеглим всемогутній і всеохоплюючій Силі Життя, а мистецтво узагалі виводиться за її межі як вільне від «тиранії статі» - сили, у ньому відсунутої, другорядної. Свої парадокси Б. Шоу завершує в присвяті до «Людини і надлюдини» рекомендаціями звернутися до соціалізму (у 1903 році) [518, с.364].

До початку ХХ ст. «жіноча тема» варіювалася в драматургії у найрізноманітніших аспектах. «Проблема статі» в культурі Модерну мала

відносну самостійність і незалежність від соціальних інститутів суспільства. Навпаки, ця «проблема» мала зворотний вплив на жанровий розвиток літератури. Так, традиційна сімейно-психологічна п'єса під впливом неонатуралізму трансформується у психоаналітичну мелодраму, новий для цього жанру різновид, на формування якого вплинула рецепція ідей З. Фрейда в Росії, а також і власне російська школа антропології і зокрема, російська школа психоаналізу. І, звичайно ж, художні концепції біологізму спиралися на певні концепти російської філософської думки початку ХХ ст., зокрема, В. Розанова. Згадуючи петербурзькі Релігійно-Філософські збори, М. Бердяєв писав, що на них «переважала проблематика В. В. Розанова [...]. У центрі була тема про плоть, про стать. [...] Розанов мислив не логічно, а фізіологічно» [47, с.144;149]. В. Розанов протиставляє «чоловічій» цивілізації – «жіночу». Остання, за В. Розановим, і є справжній шлях людства до Бога [400, с.232]. Така тематика могла оформитися лише в жанрі неонатуралістичної мелодрами. Наріжний камінь філософських теоретико-релігійних побудов символістів – «вічна жіночність» – завдяки В. Розанову і письменникам-неонатуралістам здобуває дуже специфічне науково-релігійне значення. Вічна жіночність розуміється як прояв підвищеної «самочности» [401, с.408]. Традиційна історична мелодрама має справу з конфліктами переважно родинного характеру, тобто, за В. Розановим виходить, що цей жанр орієнтований як в плані зображення, так і в плані рецепції, на жіночу ментальність та на жіночий погляд на життя. Емоційність та необмежена експресивність мелодрами підкреслює її немов би «жіночу» специфіку. Ланцюгом, що поєднав традиційну мелодраму із сучасною, і стала неонатуралістична мелодрама, яку її сучасники звинувачували у «порнографізмі». Але остання принципово відрізнялася також і від традиційної соціальної родинно-психологічної п'єси ХІХ ст. реалістичного напрямку.

Так, приміром, п'єсу Л. Андрєєва «Екатерина Ивановна» було прочитано російським театром (Вол. Немирович-Данченко) як варіант «Грози» О. Островського, як п'єсу про те, як жива душа гине в умовах повального

рабства духу. Як соціальна драма вона повинна бути визнана невдалою. Однак, якщо подивитися на цю п'єсу та її героїню з позицій біологізму в потрактуваннях мотивів людської поведінки, то її варто поставити в один ряд з п'єсами В. Винниченка і, особливо, з драмою «Ревность» М. Арцибашева. Твір Л. Андрєєва подібний до останньої п'єси навіть фабульно. «З Леонідом Андрєєвим багаторічна їхня перепалка велася в п'єсах», -- зазначає Т. Прокопов [385] Цей аспект діалогу двох письменників розглядався ще Ю. Бабічевою [28].

Не варто забувати, що «Ревность» М. Арцибашева з великим успіхом пройшла театрами Європи і принесла авторові велику комерційну нагороду. Це яскраве свідчення того, що твори письменника підпадають під визначення масового (комерційного) мистецтва. Екранізацію п'єси виконав в 1914 р. відомий режисер О. Ханжонков, який не злякався заборони роману «Санін» і залучив до екранізації «зоряний склад» акторів на чолі з І. Можжухінім. Постановку здійснив майстер масового кіно П. Чардинін (Красавчиков). Оператором и художником був В. Старевич [398].

Хоча драма М. Арцибашева з погляду здорового глузду здається повністю позбавленою художнього смаку, усе-таки не можна не визнати за нею, як і за п'єсою Л. Андрєєва, певних спроб протиставити обов'язковій нормативній соціальності російської класичної літератури -- інші шляхи і інший погляд на мистецтво, погляд з точки зору інстинктів людського буття. Те, що для західної драми давно було вже засвоєним, в російській драмі, вихованій на ідеях соціальності, виникало із запізненням. «Біологісти» парадоксально репрезентували більш традиційний тип художнього мислення і більш традиційний тип загальнолюдської моральності. Героїня О. Островського гинула (за М. Добролюбовим) задавлена середовищем. Героїня Л. Андрєєва своєї «самочністю» (за В. Розановим) це середовище перевертає в ролі «святої повії» [10, с.118]. «Святі повії» російського інтелігентного суспільства в п'єсах М. Арцибашева і Л. Андрєєва інстинктивно захищають останній – біологічний -- бастион індивідуально-особистісного, а не колективно-класового розуміння змісту і мети буття. Моральний «ідеалізм» російської інтелігенції, за кілька

десятиліть сформований в ідеалізм революційного «служіння» ідеї, «справі», її релігійний фанатизм, фетиш «суспільного блага» -- створювали небезпечний перекис у російській суспільній свідомості початку століття.

«Проблема людського щастя, - писав С. Л. Франк, - є, з цього погляду, проблемою зовнішнього улаштування суспільства... [...] Соціаліст [...] любить уже не живих людей, а лише свою ідею - саме ідею вселюдського щастя. Жертвуючи заради цієї ідеї самим собою, він не коливається приносити їй у жертву й інших людей» [487, с.83,93,94]. Про небезпеку ідейного максималізму попереджав також О. С. Ізгоев [203, с.205]. Подібна перекручена мораль народжує «ненависть до всього живого життя, що не удається втиснути в рамки "ідеалу"» [488, с.159]. Хоча герої М. Арцибашева і Л. Андрєєва аж ніяк не соціалісти в буквальному значенні слова, вони, проте, залишаються рабами російського ідеалізму. Неонатуралізм у філософському своєму аспекті протистояв позитивізму, трансформованому на російському ґрунті в утопічну «релігію прогресу». Неонатуралізм, весь звернений у почуттєвий світ сьогодення, як би відкидав безтілесну і безстатеву мрію про майбутнє. Відмітаючи «духовні небеса» героїня М. Арцибашева тим самим стає їхнім мимовільним апологетом.

М. Арцибашев залишався до кінця життя непримиримим ворогом російського більшовизму. У Варшаві, на еміграції, він видав збірку публіцистики «Вечный мираж» (Берлін, 1922). «Жизнь, — стверджував письменник,— не в зіткненнях народів, боротьбі класів, створенні релігій і філософських систем. Вона в тому, до чого всі ці події є завершенням: у думках, почуттях і вчинках усіх людей» [409, с.48-49]. Політичними альянсами насичено його останню п'єсу «Дьявол» (Варшава, 1925), жанр якої автором визначено як «трагічний фарс». Це продовження «Фауста» Гете в епоху ХХ ст. — «пекла на землі», тобто в епоху битви «за волю, рівність і братерство», що завжди обертається, на думку письменника, кров'ю й диктатурою. Знаменним є те, що жанр п'єси письменника трансформується від мелодрами до трагіфарсу, або трагікомедії. Остання у межах концепції циклічного та вибухового

розвитку жанрів завжди виникає на гребені біфуркативних процесів і є свідченням досягнення вершини такого процесу. «Дьявола» М. Арцибашева можна порівняти з «Пророком» В. Винниченка, написаним майже водночасно, де також відбувається жанровий рух від мелодрами до містерії та трагікомедії. Незважаючи на те, що перша п'єса належить авторові російського неонатуралізму, а друга розглядається в колі впливів європейського експресіонізму, жанрові процеси в різних напрямках відбуваються синхронно.

Отже, російська драма неонатуралізму закономірно трансформувалася на мелодраму, традиційний жанр масової культури. Але за примітивізмом і елементарністю сюжетів, що межують з підробкою, кітчем, проглядався дуже сучасний зміст: підсвідомо цю драму було спрямовано проти нівелювання особистості в російському соціалізмі. Звернення до біологічного життя людини, що переважно пов'язувалося з жінкою, всупереч соціальним теоріям знаходилося в опозиції до ідейного фанатизму, під знаком якого розвивалася російська історія у ХХ ст.

2.1.2. Трансформація жанру української мелодрами в неонатуралізмі: персонажі п'єс В. Винниченка – кати чи жертви ідеї «чесності з собою»?

Українська драма створювала власний варіант неонатуралістичної мелодрами. Проблеми біологізму, віталізму, спадковості, які «вгадала» в українській драматургії ще Леся Українка, були підхоплені В. Винниченком. Але якщо поетеса в своїй першій п'єсі «Блакитна троянда» розробляла їх у традиційному жанрі психологічної драми з елементами мелодрами, то В. Винниченко орієнтувався на поетику неонатуралізму, апробуючи популярні ідеологеми початку ХХ ст. як свідомий засіб для епатажу традиційно вихованого пересічного читача. Перші п'єси Винниченка можуть розглядатися в ряду творчої еволюції письменника, як другий етап цієї еволюції, коли твори соціально-психологічного спрямування було поступово замінено на експериментатрські, як на тематологічному рівні, так і на генологічному. Про

докорінну зміну напрямку писали ще сучасники письменника М. Зеров, М. Євшан. Поштовх дискусіям про «нового» Винниченка дали такі його твори, як оповідання «Момент», а пізніше його романи, а також п'єси «Дисгармонія» і «Щаблі життя».

За думкою сучасних дослідників, в нових творах спостерігається посилення раціонального начала, проповідництво, різкий акцент на проблемах морально-психологічного змісту. Під знаком такої метаморфози відбувалася творча еволюція Винниченка-прозаїка і Винниченка-драматурга в 1907-1916 рр., вважає В. Панченко [351; 352].

А разом із тим, за формою п'єси Винниченка, на перший погляд, доволі традиційні, вони вражають якоюсь своєю елементарністю, «вторинністю» на тлі нової європейської драми кінця XIX — поч. XX ст., зокрема, наприклад, драми чеховського типу. Чи, може, за «вторинністю» Винниченкових сюжетів, які більшістю сьогодні вже виглядають архаїчними, постає якійсь інший творчий задум, що охоплює не тільки підвалини художності, а й постійно діючу дискусію з ідеологіями часу, задум, який стає ширшим за те розуміння драматургії як роду літератури, що склалося на рубежі століть?

П'єса, за В. Винниченком, — не тільки художній твір, а й своєрідна, дещо «наукова» популяризація ідей часу, а власне, свого ставлення до цих ідей. Це одне із можливих прочитань драматургії письменника, яку можна типологічно співвіднести з тенденціями неонатуралізму в європейській культурі. І реалізовано було цей проект у жанрі мелодрами — одному із знакових жанрів масової культури взагалі і який водночас був головною традиційною жанровою ознакою класичної національної драми XIX ст. Письменник сміливо пропонує своєму героєві розробляти та відстоювати не на життя, а на смерть — цілий комплекс ідей, які мали розповсюдження у певних колах українського та російського суспільства. Ідеї ці настільки охоплювали суспільну свідомість у період між двома російськими революціями, що за обговоренням їх суперечностей власне забувалася фігура самого автора, який жадав не стільки за модою стежити, скільки на загальну небезпеку вказати. Тому вражає наївна

впевненість тогочасних критиків В. Винниченка лівого спрямування — байдуже, лають вони його, чи схвалюють.

Так, наприклад, О. П. Омельченко у 1909 р. розглядаючи п'єси «Дисгармонія», «Великий Молох» та «Щаблі життя», вважає їх літературним виразом етичної програми соціалістичної інтелігенції. Критик наполягає на «монізмові в моралі» як соціалістичному ідеалі. Найдивнішим є те, що саме цей «монізм» спростовується у згаданих Винниченкових п'єсах, що ґрунтуються на протиставленні двох правд — правди ідеї та правди життя. Їх співіснування є трагічним із самого початку: життя «за ідеєю» ламає долі живих людей.

За партійно-відомчим принципом у Винниченкові часи планувалося соціалістами опанувати «проблему статі», яка була дуже суттєвою і для російських неонатуралістів. «Питання про проституцію, — пише той же О. Омельченко, — не можна залишати за дверима тієї кімнати, де відбуваються партійні збори, посилаючись на те, що статеве життя — справа приватна» [345, с.66]. Цікаво, що через двадцять років після Омельченка в епоху вшанування партійної сексуальності у державному масштабі, інший критик В. Винниченка, який поставився до письменника значно суворіше за свого попередника — А. Річицький, — наївно оцінює ту ж саму «мораль» героя, яку традиційно ототожнювали з «мораллю» самого автора: «Така мораль — це вже не витвір суспільства, не норма співіснування людей, пристосована до командного ладу суспільних відносин, а продукт природи, що закладено у самому біологічному ґрунті людини» [396, с.40]. Перед нами — одна з найбільш популярних ідей ХХ ст., яка мало змінюється від того, як саме оцінює конкретний критик твори В. Винниченка. Ідея ця абсолютизує вплив «командного ладу суспільства» на формування явищ індивідуальної сфери, явищ, які деякою мірою протистоять цьому «ладу».

Можна припустити, що «чесність з собою» В. Винниченка народилася як протест проти дегуманізації руху ідейних соціалістів. І в цьому аспекті виявляється тематично неважливим тло дії п'єси: «соціалістичне», «богемне» чи «інтелігентське». П'єси письменника мають одне полемічне ядро дії: ідейний

фанатизм (не обов'язково соціалістичний, взагалі будь-яка *idee fixe*), що несе в собі, як ракова пухлина, тільки смерть, загибель, порожнечу. Біологізм життя, що протистоїть ідейному фанатизму, незважаючи на свій навмисний епатаж, виявляється все ж таки більш привабливим та виправданим з погляду загальнолюдської моралі.

Безперечно, у перших Винниченкових п'єсах ця тенденція найбільш наявна. Саме тому вони викликали свого часу обурення не тільки з боку табору ідейних фанатиків, і не тільки з боку захисників таврованої «старої» моралі, але і з боку серйозних діячів української та російської культури. У такому розумінні значною мірою декларативні перші мелодрами В. Винниченка були одним із не дуже численних бастионів загальнокультурницької боротьби з ідейним фанатизмом. І водночас вони поєднували форму масової культури з вирішенням дійсно актуальних проблем не тільки свого часу, а й модерної культурної історії ХХ ст. Така функція масової культури і масових жанрів, яким завжди була мелодрама, дещо випереджала свій час і об'єктивно орієтувалася на більш пізні культурні зсуви і трансформації, що ведуть до синтезу комерційного та екзистенційного мистецтва вже наприкінці ХХ ст.

Письменник добре розуміє небезпеку ідейного фанатизму, тому наділяє свого героя рисами сильної особистості. Небезпечна ідея, що потрапляє до голів фанатиків, може стати причиною багатьох трагедій. «Чесність з собою» у такому контексті виявляється спробою поєднання життя за ідеєю, за розумом — з життям за логікою тіла, тобто, за афористичним висловом В. Вересаєва, — «живого життя». Життя «за ідеєю» врешті-решт для героїв «Дисгармонії», «Щаблів життя», «Великого Молоха» обертається бюрократизацією людської особистості: «Власне кажучи, за що ми боремося?.. За те, Щоб_одні мали до обіду курку, а інші щоб не мали за обідом шампанського... не за те, щоб зробити людей гордими, радісними, дужими, а за курку та пиво...» [Тут і далі цит. за: 88-94]. Нещастя героя полягає в тому, що одну ідею — «ідею з куркою» — він підмінює іншою ідеєю — «без курки», ідеєю соціалістичної партійності — ідеєю «чесності з собою». Вирок герою, що заміщує одну ідею

— іншою, але теж ідеєю («чесність з собою»), — виносить автор шляхом призведення «ідейного» персонажу до цілої низки катастроф особистого плану, де його позиція найбільш вразлива. Протиріччя між проповіддю персонажа та її практичним втіленням у його особистому житті немовби попереджає, що цю проповідь не можна сприймати цілком серйозно. Але «органічна» теорія моралі не є винаходом героїв В. Винниченка, належачи до новітніх природничо-популярних поглядів суспільства початку століття. Герой Винниченка, який відкидає ідейно-політичний фанатизм, тієї ж хвилини потрапляє до тенет фанатизму «органічного». Ніби позбавляючись соціалістичних ілюзій, цей герой (як тип) ніколи не зможе відкинути ілюзії біологізму. Його поразка є водночас виразом його фанатизму. За письменником, будь-яка ідея, яка оволодіває людиною настільки, що визначає соціальну поведінку, є приреченою розбещувати особистість, деформувати, спотворювати її первісні моральні засади, є приреченою нести тільки руйнування та смерть.

Ще О. Омельченком було помічено, що, згідно з ідеєю «чесності з собою», весь світ розглядається виключно з чоловічої точки зору. Що ж постає за модною «проблемою статі»? Здається, не тільки поверхово осягнені ідеї жіночої емансипації, але й — головне — більш серйозні філософські та етичні питання епохи. Дійсно, ідея «чесності з собою» у героя Винниченка з п'єси в п'єсу моделюється виключно у формах чоловічого типу свідомості, тобто значною мірою абстраговано від двох головних біологічних інстинктів живого організму (за висновками природознавчих наук кінця XIX — поч. XX ст.) — інстинкту самозбереження та інстинкту продовження роду. Думка про два типи свідомості — чоловічий та жіночий — на початку XX ст. зовсім не була новою ані в природознавстві та науках фізіологічного циклу, які переживали в цей період піднесення, ані в мистецтві. В. Винниченко у «біологічну» тему вніс дещо нове. Його героя вкрай мало цікавить питання про жіночу емансипацію. Проповідник «чесності з собою» — перш за все фанатик ідеї, яка заперечує своїм існуванням природниче знання про людину на початку XX ст.

Герой «Щаблів життя» принципово ініціює вбивство своєї безнадійно хворої матері, щоб позбавити страждань її та тих, хто її оточує. Герой не просто порушує елементарну людську етику (адже подібна ситуація навіть у сучасній медицині ще не розв'язана). Він порушує вічний біологічний закон самозбереження організму, що вимагає боротися до кінця. Герой не просто проповідує «вільне кохання» в очікуванні істоти, з якою тільки й можна «сплести свою душу» — це було б надто примітивним. Він помиляється вже в тому, що впадає у суперечність із законом продовження роду, що потребує для природного відбору обов'язкового індивідуального репродукування. На початку ХХ ст. в твердженні цього сходилися такі протилежні філософські течії, як дарвінізм (на загальноросійському ґрунті), антидарвінізм та загальноросійський християнський ідеалізм. В. Винниченко добре усвідомлює небезпеку ідейного фанатизму. В «Щаблях життя» фінальна перемога Мирона над Анею засвідчує: небезпечна ідея, яка потрапляє до сильних духом фанатиків, спроможна стати причиною багатьох трагедій.

Штучність раціоналістичної, розумової ідеї «чесності з собою» потребує й певного жанрового вирішення. Ним стає мелодрама, може, найсучасніший і найпопулярніший із масових жанрів. Хоча для драматургії Винниченка характерним є пародіювання мелодраматичних штампів («Молода кров», «Співочі товариства»), але силове поле жанру виявилось настільки сильним, що письменник віддав йому значну данину. Його жанрові стилізації виконані з повним урахуванням законів мелодраматичного дійства. В. Панченко звертає увагу, приміром, на велику кількість самогубств в його п'єсах («Базар», «Брехня», «Пригвожені», «Між двох сил», «Гріх»). Культурний інститут самогубства, що виник у слов'янських культурах у ХІХ ст., вже на початку ХХ ст. підлягав не тільки трансформації, а й пародіюванню в культурі Модерну. З романтичної драми він переходив до мелодрами.

У п'єсах В. Винниченка мелодрама набуває рис масового мистецтва ХХ ст. Залишаючи право на афектацію, підкреслення почуттів, неадекватну емоційну реакцію на події, мелодрама ХХ ст. створила з цього декоративне

вбрання для найсучасніших ідей та поглядів. В цьому – типова риса Модерну: використання жанрового надбання минулих епох для включення його до ігрової ситуації, створення безкінечного ряду стилізацій. Мелодрами В. Винниченка, справді, дуже театральні, ефектні, ігрові. Театральність як засаднича риса Модерну вимагала життєтворення прирівняти до мистецької гри. Саме так діють персонажі п'єс драматурга. Вони програють на кону ситуації власного життя. Тобто виникає подвійна театральність: мелодрама як театральний жанр і персонажне сюжетотворення як гра. Утім цей жанр у В. Винниченка вже має мало спільного з традиційною українською мелодрамою: у неї немовби дві жанрові іпостасі: за зовнішніми жанровими ознаками мелодрами проглядає обличчя трагікомедії. Тільки за такої жанрової побудови знаходить виправдання певна штучність сюжетів письменника, які дуже далеко відходять від побутового принципу «все, як у житті». Подвійний жанр руйнує цей принцип, тобто «все» зовсім не так, як у житті, але «все» у своїй глибинній сутності демонструє ті якості життя, які сховані за його зовнішніми візерунками. Саме тому це — нова драматургія. Жанр мелодрами робить цілком можливими зображення тих змінених та афектованих психічних станів, які виникають не за логікою розвитку драматичної дії, або характерів, а за логікою розвитку хибної ідеї в її зіткненнях з реальністю. Ідея ця тим і жахлива, що з точки зору формальної логіки її побудовано бездоганно. Особливо жахливою вона стає тоді, коли це ідея пріоритету творчості, мистецтва над життям.

«Чорна Пантера та Білий Ведмідь» (1911) — це й класична мелодрама з ознаками трагікомедії початку ХХ ст., пошуки жанру, і майже лабораторний, експериментаторський сюжет, де протест проти ідейного фанатизму за силою дорівнюється цьому фанатизмові. Водночас це ще й протиборство «чоловічої» та «жіночої» засад життя майже в чистому вигляді. Боротьба між Ритою та Корнієм йде не тільки за життя їх помираючої дитини, а й за абсолютну за своїм значенням ідею буття як творчості. Картина, що її пише Корній — Рита з дитиною на руках, — це знак того абсолютного мистецтва, до якого належить

Мадонна Рафаеля, і водночас першопочаток творчості та класичний сюжет «живого життя». У контексті п'єси відомий малярський протосюжет набуває апокрифічного значення, що, цілком ймовірно, не зовсім відповідає його первісному змістові. Відбувається секуляризація сакрального сюжету, перехід його в профанний. На рівні жанру це усвідомлюється як перехід містерії, а також пов'язаної з нею трагедії -- до мелодрами. Маляр шукає на обличчі мадонни, що позує з мертвою дитиною на руках, знак страждання, трагічного передчуття долі. Секуляризований апокриф В. Винниченка доводить, що абсолютна ідея подібна до тих фанатичних переконань частини російського суспільства початку століття, згідно з якими людство силою треба вести до щастя, на шляху до якого жертви неминучі та обов'язкові.

Ідея Корнія — це ідея пріоритету творчості над життям. Будуючи дію за зовнішніми законами мелодрами, В. Винниченко, втім, руйнує цей жанр зсередини. Зовнішня канва дії дає уявлення про мелодраматичний канон (героїню розігрують в картині, низка інтриг призводить до подвійного отруєння, мертва дитина вноситься на кін тощо). Але внутрішній розвиток дії підводить до думки про те, що складні взаємини героїв залежать не стільки від них самих, скільки від певних законів людського буття, непідвладних героям. Тобто вони просто грають мелодраму свого життя, не маючи сил відкинути нав'язані їм ролі. Тут немає катів немає жертв (крім безневинно загубленої дитини). Жіночість ледь не вперше перестає бути «вічною жіночістю», що нерозривно пов'язана з творчістю (як у символізмі), а перетворюється на рівного опонента все поглинаючої творчості як первісно чоловічої засади життя. Саме тому персонажі п'єси — подружжя. Саме тому фактичний гріх синовбивства Корнія гріхом не усвідомлюється: Корній така ж сама жертва свого творчого фанатизму, як Рита та дитина. Більш того, автор не переконує нас і в остаточній правоті Рити — вбиваючи творчість, вона свідомо чи підсвідомо вбила б самого Корнія — митця. Тут драматург впадає у суперечність із канонами жанру мелодрами, які вимагають, щоб усі конфлікти у фіналі було розв'язано. Потрійна загибель у фіналі «Чорної Пантери...» аж ніяк не вирішує нічого.

Відмова від ідейного фанатизму на цьому рівні вже неможлива, і фінал набуває дещо клінічного характеру.

П'єсу В. Винниченка, вірогідно, написано під безпосереднім впливом комплексу ідей шедевр «батька німецького натуралізму» Г. Гауптмана «Міхаель Крамер», вистава якої у МХТ була вельми популярною в загальноросійському театральному контексті. Саме ця вистава викликала інтерес двох провідних драматургів України та Росії — Лесі Українки та Леоніда Андрєєва. П'єсу Г. Гауптмана побудовано на ідеї морального пригноблення особистості фанатизмом творчості. Проте, у п'єсі В. Винниченка «чоловічий» — творчий — тип свідомості не відкидається, а існує як рівноправна опозиція «світлому богу любові» (за висловом героя Г. Гауптмана).

Фізіологічна клініка у В. Винниченка особливо відчутна тоді, коли мова заходить про смерть немовлят, яких письменник настирливо вводить у свої сюжети. І це не є винятковим у літературі зламу століть. У Винниченка ідея дитинства стає стрижнем головної дії. Вона «ідеологізується» так само, як і проблема «статевих взаємовідносин». Теорія дитинства у героя Винниченка є такою ж неймовірною, як і всі інші теорії, «що вистрибнули невідомо звідки». З одного боку, для остаточного доказу своєї теорії герою неодмінно потрібно замордувати до смерті власне немовля, як це роблять батьки в п'єсах «Чорна Пантера...», «Мemento». З іншого боку, нещасні немовлята залучаються для доказу ідей зовсім раціональної якості («Закон»). Автор втягує в подібні сумнівні конфлікти саме чоловіків, батьків, ревнителів моральної ідеї.

За спостереженнями В. Панченка, мотив насильницької смерті дитини належить до «нав'язливих», наскрізних в творчості В. Винниченка [353]. Дослідник висловлює припущення про наявність інтертекстуальних запозичень, ремінісценцій – відгомону чужого мотиву, сюжету, образу в драматургії письменника. Йдеться, утім, не про наслідування, а про зовнішній стимул, про активний розвиток і трансформацію першоджерела. Це своєрідне свідоме відштовхування від відомого. «Смерть дитини постає як жахливий результат насилля схеми над життям» [353]. Якщо в п'єсі «Чорна Пантера і Білий

Ведмідь» апокрифічно співставляється традиційно мелодраматичний мотив дітовбивства та самогубства з релігійно-ренесансним каноном Богоматері з немовлям, то мотивом дітовбивства в «Memento» стає раціональна ідея «чесності з собою». Герой впевнений, що дітей треба народжувати лише у раціонально побудованій родині, випадкові діти не мають права на існування. Тут ми маємо справу не з витісненням теми на жанрову периферію, якою традиційно вважалася мелодрама, а, навпаки, у зламі традиційної моделі під впливом популярного на той час у метрополії ідейного фанатизму.

У мелодрамі «Memento» герой — страдник своєї ідеї — стає вбивцею власного немовляти. Такий поворот теми в українській літературі, яка після Шевченка звикла до дітовбивць-матерів, — є дещо новим, так само, як і вбивство немовляти за ідейними переконаннями. У принципі, в ідеї «розумового дітонародження», що повторюється з п'єси у п'єсу, немає нічого «нерозумного». Найлогічнішого виразу ця ідея набуває у формальних побудовах героя «Щаблів життя». Але ж у цій ідеї (розумовій за суттю) ховалося певне протиріччя між її «новаторством» та традиційним для української та російської християнської культури ставленням до дитинства, згідно з яким має право на існування будь-яка жива істота, що її народжено за законами природи. Вбивство немовляти (гріх царя Ірода) для героя «Memento» — не тільки і не стільки кримінальна справа (юридично цьому злочинові бракує доказів), скільки злочин проти віками освяченої моральності. Бісівська ідея, що спокушає героя, виявляється неспроможною перед більш давнім комплексом ідей, перевірених людством.

Експеримент драматурга відбувається з використанням жанрових надбань традиційної родинно-психологічної п'єси. Але жанровий зміст, скажімо, «класичної» для драматурга «родинної» п'єси «Натусь» зовсім не вичерпується тією найбанальнішою ситуацією, в яку потрапляє інфантильний герой. Його інфантильність сягає настільки, що навіть елементарну ситуацію подружнього життя треба перед ним розіграти, немовби на кону. Але навіть театральна гра з перевтіленням не може вивести його зі стану морального догматизму, від якого

страждає і він сам, і його зла жінка, і син — Натусь. Власне, п'єса В. Винниченка є не чим іншим, ніж трагічним водевілем, всередині якого розігрується знов-таки водевіль, і знов трагічний. Тільки подвійною ігровою специфікою може бути пояснена виразна банальність сюжету. Ідеологічний догматизм, моральний догматизм становив небезпеку зовсім не тільки в межах «родинної» теми. Повернення у «Натусь» до вихідного положення зовсім не є у письменника перемогою моральності. Герой працює й тут «за сценарієм» коханої жінки -- професійної актриси, яка розуміє: для нього життя можливе тільки у тенетах морального догматизму, що вбиває в ньому особистість.

У п'єсі «Закон» (1923) «антиідейні» тенденції досягають своєї кульмінації. За своїм абсурдистським вирішенням ця п'єса посягає на принципи художності, традиційно зрозумілої для початку ХХ ст. Здається, ця абсурдистська «антихудожність» у «Законі», як і в «Memento» -- цілком навмисна. Штучність зовні мелодраматичного сюжету -- це вимороченість тієї розумової ідеї, яка оволодіває бездітним подружжям. «Закон» -- єдина з п'єс Винниченка, де ініціатива ідейного фанатизму належить жінці, а не чоловікові. А для цього авторові потрібно було обрати таку ідею, що торкалася б першоджерел біологічного буття. Такою ідеєю стала ідея материнства. Первісні витоки життя розбивають звичний плин ідей, зміщують цінності. Але бунт героїні проти світу ідей є приреченим від самого початку. Адже вона у своїй боротьбі використовує засоби цього самого світу ідей, саме — обтяженість фанатичною теорією. А оскільки експеримент доручається в п'єсі жінці — істоті найбільш наближеній до «первісних» засад буття, — то й провал експерименту є настільки ж грандіозно-біологічним, як і задум.

Написана у час історичного панування світу ідей над природною ходою життя, в час вакханалії ідейного фанатизму, ця п'єса Винниченка не може сьогодні розглядатися виключно з погляду сімейно-психологічної драми. В останньому випадку її треба буде визнати художньо недовершеною та психологічно невмотивованою. За «родинно-психологічним» сюжетом постає зовсім інший сюжет, невідомий для неувважного читача п'єси, сюжет про те, що

немає такої шаленої ідеї, яка б змогла моделювати природний розвиток історії, життя. Є закон — природний, моральний первісний. Проти цього закону безсилим є бісівство мертвонароджених ідей.

Здається, точкою зіткнення всіх пошуків драматурга на тлі «родинної» п'єси є «Пригвождені» (1915). Орієнтація на так звану європейську нову драму з «модною» тематикою спадкового виродження («Примари» Г. Ібсена, «Фрекен Юлія» та «Батько» А. Стріндберга, «Перед сходом сонця» Г. Гауптмана) — у «Пригвождених» наявна. «Виродження» — назва популярної на початку ХХ ст. перекладної книги з патофізіології, патопсихології та психіатрії.

Але «Пригвождені» — зовсім не український варіант «Примар», бо і в цій п'єсі відкривається полеміка з ідейним догматизмом сучасної письменнику доби. Саме слово «ідея» злякало керівників Московського художнього театру при ретельному вивченні тексту п'єси. «Налякав я Немировича ідеєю: сказав, що художній театр зробить велику справу, якщо візьме під свою охорону справу перетворення людини й перебудови шлюбу, — згадував пізніше Винниченко. — Після цих моїх слів він так виразно змінився у поводженні, що мені стало ясно, що надіятися на успіх не приходиться. ... Пішов я з досадою та тяжким почуттям на дурість людей, які замурувалися у якусь шкаралупу» [96, с.111].

Неонатуралістична ідея генетичного вдосконалення людського роду за допомогою «чесності з собою» в цій п'єсі реалізується у формах ідеї «пробного шлюбу». Але трагедія «батьків та дітей» у «Пригвождених» не тільки у спадковій шизофренії. Трагедія ще й у тому, що взагалі ніякого взірця родини «батьки» не можуть пред'явити «дітям» — родина професора Лобковича тримається на взаємній ненависті, недовірі, брехні. Родина хвора й генетично, й морально. І в цьому — страшна ознака деградації суспільства. «Чесність з собою» призводить Родіона до катастрофи та самогубства.

Принципи спадковості, що їх було обгрунтовано ще в 80—90-х рр. ХІХ ст. А. Вейсманом, а ще раніше — у 1859 році в класичній праці Ч. Дарвіна «Походження видів», — були сприйняті в Росії не тільки біологами,

фізіологами, психіатрами різних поколінь (Сеченовим, Павловим, Бехтеревим, Тимірязєвим, Мечніковим та ін.), але й усією читаючою публікою. Читач початку ХХ ст. був досвідченим у сприйнятті таких західноєвропейських драматичних «дарвіністичних етюдів» (за виразом П. Шлентера), як «Перед сходом сонця» та «Свято миру» Г. Гауптмана, «Примари» Г. Ібсена, «Батько» А. Стріндберга. У сприйнятті цих ідей дивно поєднувалися природознавчі та духовно-релігійні орієнтири. І це було знаком епохи. Ремарка до «Самотніх» Г. Гауптмана малює типовий інтер'єр кінця ХІХ ст.: «Портрети -- фотографії та гравюри сучасних вчених (у тому числі, й богословів), серед них Дарвін і Геккель. Над піаніно портрет олією пастора у вбранні. На стіні багато картин біблійського змісту» [108, с.5]. У «дарвіністичних етюдах» (до яких певною мірою належать і п'єси В. Винниченка) новітні природничі погляди (дарвінізм, первісна генетика — вейсманізм) були протиставлені традиційним християнським поглядам — не тільки міфологічним, а й, головним чином, етичним. З'явилася не просто «модна» тема, але й заявка на постанову загальнолюдських проблем. У «Пригвождених» (за назвою — своєрідний відгук на п'єсу Г. Гауптмана «Самотні») — права на визнання загальнолюдського значення потребує вже не тільки й не стільки мотив спадковості, скільки мотив родинного виховання. За суттю, герої-фанатики ідеї у В. Винниченка є не чим іншим, ніж жертвами родинного виховання, так само, як і герої Г. Гауптмана.

Якщо в «Примарах» Г. Ібсена звернення до теорії спадковості має яскраво виявлений природничий характер, то в Г. Гауптмана у «Святі миру» і у В. Винниченка в «Пригвождених» спадковість хвороблива не стільки фізична (всі герої хворі фізично), скільки моральна. Саме тому говорять герої «Свята миру» про те, що всі вони невиліковно хворі. «Дарвіністичні етюди» в німецькій та українській драмі демонструють еволюціонізуючу деградацію родини в умовах зростання індивідуальної самосвідомості особистості. «Поставимо самі собі закон, — пропонує героїня «Самотніх», — та будемо за ним діяти» [108, с.129]. Це і є закон «чесності з собою».

Роздуми героїв про ідеальну родину мають трагікомічний характер. Покладаючи надії на майбутнє, вони потрапляють до тенет того морального максималізму, який у російській філософії, психології і публіцистиці початку ХХ ст. отримав назву релігійного фанатизму. Заміряючись на перебудову первісних, родових людських стосунків, максималісти не тільки самі гинуть на ешафоті своїх ідей, «що вискочили з голови», а й нівечать, калічать чужі душі. Велика або невелика (як у героя Винниченка) ідея перетворюється на Великий Молох, що потребує людських жертв. Герой однойменної п'єси йде на непотрібну та безглузду загибель заради божевільної ідеї. Цей герой навіть не міг підозрювати, що в катаклізмах ХХ століття буде спростовано й саму еволюційну теорію як теорію прогресу, й ідеологічний максималізм «несамовитих ревнителів» ідеї [417, с.32-40].

Попри те, що жанр мелодрами використовувався неонатуралізмом як російським, так і українським, можна помітити певну відмінність. Якщо М. Арцибашев та його послідовники увагу приділяли переважно «проблемі статі» створюючи нову мелодраму в межах старої сімейно-психологічної драми чеховського типу, то у В. Винниченка більш різноманітний спектр ідей, які можуть бути доведеними до фанатизму. Зокрема, це безпосередньо революційна ідея, з якою український автор був безперечно краще знайомим, ніж М. Арцибашев, далі ідея всепоглинаючої творчості, що вбиває живе життя, нарешті це ідеї спадковості та так званого «жіночого біологізму» не тільки як «проблеми статі», пансексуальності жіноцтва, а й як інстинкту материнства з оригінальним наданням ролі фанатика ідеї не чоловікові, а жінці. Те, що ця ідея розвивається не як ідея, а як інстинкт, не змінює ситуації. Педантичні розумові підрахунки стосовно дії «основного інстинкту» та фанатизм у доведенні своєї розумової ідеї до кінця урівнюють героїню сімейної драми з персонажами перших п'єс драматурга, де фанатиками виступали адепти революційної ідеї.

Отже, перша третина ХХ ст. в російській і частково українській літературі пройшла значною мірою під впливом реакції на ідейний фанатизм

різного гартунку у літературі Модерну та Авангарду, а одним із найтипівіших жанрових відгалужень неонатуралістичної полеміки з еволюційною теорією прогресу була мелодрама, жанр, який в українській літературі традиційно був більш розвиненим. Тому і неонатуралістичний експеримент відбувався у шатах саме цього жанру. І якщо критика ХІХ ст. виділяла особливий жанр у новій драмі, який було умовно названо «дарвіністичними етюдами», то український неонатуралізм початку ХХ ст. створив версію В. Винниченка.

В російській та українській літературах неонатуралізм виник внаслідок реакції на посилення соціального детермінізму у новітніх суспільно-економічних теоріях (марксизм) і, незважаючи на свій скандальний характер, був естетичною протидією усуненню індивідуума з історії сучасності. На місце боротьби класів неонатуралізм поставив боротьбу споконвічних інстинктів з індивідуальною, персоніфікованою ідеєю окремої особистості. І коли перемагав споконвічний «закон життя» – закон вітальності, -- це була теж прихована перемога над абстрактно-химерною «боротьбою класів». В російській драмі неонатуралістичні експерименти провадили Л. Андрєєв, М. Арцибашев, можна знайти риси поетики неонатуралізму в п'єсах А. Чехова і Максима Горького.

Мелодрама неонатуралізму, завдяки такій подвійності своїх функцій, посідає проміжне становище між популярними, масовими жанрами та інноваційним мистецтвом російського Модерну, адже вона використовує інтертексти російської трагікомедії -- жанру, що у ХХ ст. завойовує передові позиції. Перехід мелодрами до трагіфарсу, трагікомедії, який відбувався в драмі, похідній від неонатуралізму у 20-ті рр., а також до містерії нового типу у 20-ті рр, свідчив про досягнення вершини циклу та про настання нового періоду, коли вибір здійснився, на жаль, не на користь трагікомедії та містерії...

2.2. Національні жанрові версії неокласицизму в драмі першої третини ХХ ст.: трансформація мотивів античної трагедії та образів літургійної містерії в драматичних поемах Лесі Українки і Марини Цвєтаєвої

Неокласицизм у світовій естетиці визначається подвійно: то як течія в літературі та мистецтві другої половини 19 – поч. 20 ст., що базувалася на стилізації зовнішніх форм античного мистецтва, італійського Відродження і частково класицизму, то як загальна тенденція в розвитку літератури і мистецтва, яка виникла після занепаду класицизму як літературного напрямку і знаходила вияв у використанні античних тем і сюжетів, міфологічних образів і мотивів, у проголошенні гасел «чистого мистецтва» й культу художньої форми, позбавленої суспільного змісту, перевазі земних насолод, прагненні наслідувати стилі минулих епох тощо. Згідно з останнім потрактуванням, неокласицистичні тенденції проявляються у середині ХІХ ст. в збірках «Античні вірші» французького поета Леконт де Ліля та «Емалі й Камей» Т. Гот'є, в творах російських акмеїстів тощо.

Європейський неокласицизм ХІХ ст. поставив завданням покласти в основу творчості певні канони, витворені на основі естетизму, що мав тривалий досвід, починаючи від античності, гармонійно поєднувати чуттєву красу і культурно-мистецькі ідеали. Неокласицизм не визнавав мелодраматично-сентиментального а також побутово-приземленого світовідчуття, тому мелодрама не знайшла тут розвитку. Французький поет А. Шеньє висунув гасло: «На теми, що нові, античний вірш складаймо!» Це стало нормою для французьких неокласиків ХІХ ст., які відомі більше під назвою «парнаської школи» (Ш. Леконт де Ліль, Т. де Банвіль, Ф. Сюлли-Прюдом та інші) [337, с.3-10; 337, с.335]. Дослідники відзначають риси, спільні для неокласичних шкіл багатьох європейських літератур. До них належать: етична настанова, спрямована на «благоговіння перед життям» (А. Швейцер) у формулі творчого злиття з «світовим життям» (М. Рильський); соціологічна вимога

«перетворення духовного життя на духовне виробництво» (М. Вебер) як творчої праці «для майбутніх поколінь» (М. Зеров); поєднання аполонівсько-фаустівського пізнання природи, реалізованого в прихильності до циклічного сприйняття світу (М. Драй-Хмара, М. Зеров) тощо [454].

Наразі стає очевидним, що поняття неокласицизму як течії, інтегрованої модернізмом, має щонайменше два значення – вузьке і розширене. У вузькому значенні це національні напрями кінця ХІХ – поч. ХХ ст., не сформовані, проте, у загальноєвропейську систему, як це було, скажімо, у ХУІІ-ХУІІІ ст., які не стали стилем епохи, -- в німецькій, французькій літературах. У широкому значенні неокласицизм розглядається як тип художнього мислення, як один із дискурсів усього ХХ ст., що має характер відсилання до чужих класичних текстів і ширше – до тексту культури в семіотичному значенні – за допомогою феномену інтертестуальності [337, с.335]. У силовому полі модернізму різні варіанти неокласицизму одержують велику варіативність і одночасно національну самобутність і активно взаємодіють з іншим течіями усередині модернізму [337, с.328], -- вважає Д. Наливайко.

Складний взаємосинтез і взаємопроникнення різних течій у стилістиці Модерну впливав і на специфіку тенденцій неокласицизму, який, проте, не створив цільної художньої системи як у Лесі Українки, так і в Марини Цветаєвої. Натомість, поняття самого неокласицизму в сучасній постмодерній критиці розширюється, припускаючи весь «універсальний простір культурного контексту», художньо-філософські рефлексії не тільки з епохи еллінської і римської античності, а і з інших історичних епох і міфів. При цьому оволодіння модерною риторикою було необхідною умовою входження в загальноєвропейський культурний контекст модернізму. Так, Д. Наливайко відзначає, що діяльність українських поетів-неокласиків, хоча в синхронному зрізі і типологічно може порівнюватися з творчістю П. Ернста, П. Валері, Т. С. Еліота, О. Мандельштама, В. Брюсова, Л. Стаффа, проте, у силу своєї меншої інтегрованості в модернізм, більше спирається на традиційну класичну українську літературу [337, с.328;336].

Те ж саме можна сказати і про драматургію Лесі Українки, зв'язок якої з традицією народництва в українській культурі був у буквальному значенні кривим, «драгомановським». Взаємодія у творчості письменниці таких течій модернізму, як неоромантизм, символізм і неокласицизм, добре сполучалася зі споконвіку народницьким типом мислення як різновидом демократичного світогляду. Ідея демократії, як відомо, сягає античності і входить до комплексу ідей класичної стародавності. Якоюсь мірою письменницю можна назвати провісником українських поетів-неокласиків, які, до речі, популяризували і вивчали її творчість, брали активну участь у виданні 12-томного зібрання її творів у 20-і рр [3, с.239-240]. Втім, хоча наразі, принаймні на рівні наміру, існує компаративна тенденція до виявлення спорідненості між творчістю української поетеси та французьких «парнасців» [63, с.10], є й ближчий контекст, хоча, на перший погляд, фігури Лесі Українки та Марини Цвєтаєвої не співставні. Але, як виявляється, це не так.

П'єси Лесі Українки і Марини Цвєтаєвої розділені не тільки національною ідентичністю кожної з поетес, але також і історичним часом. Хоча розбіг часу між ними незначний з погляду історичної перспективи – двадцять років, – але належать вони різним культурним епохам. Стосовно до теми можна було б говорити про рівнобіжний розгляд драматургії української поетеси і таких авторів російської драми модернізму, майже сучасників Лесі Українки, як І. Анненський, В'яч. Іванов, Ф. Соллогуб, В. Брюсов, О. Блок, М. Гумільов. З цього ряду лише драматургія О. Блока в дослідженні Н. Кузякіної порівнювалася з аналогічними текстами Лесі Українки. Ім'я Марини Цвєтаєвої якщо і виникає в дослідженнях українського раннього модернізму, то переважно як психоаналітичний відступ [140, с.69-70; 193]. Очевидно, що творчість родоначальників українського модерного мислення типологічно пов'язано не тільки з далеким європейським дискурсом, але і з ближнім – російським. Так, містеріально-міфологічні форми української драми можуть порівнюватися з російською модифікацією діонісійно-аполлонічної концепції культури тощо.

Марина Цвєтаєва в цьому ряді виглядає начебто б стороннім тілом. Утім, а чи не виглядає вона так само й у російській дискурсивній практиці першої половини ХХ ст.? Близькість її нарративної практики хоча б до таких поетів ХХ ст., як Рільке чи Пастернак, на перший погляд, виключає можливість порівняння з українською поетесою, яка померла в тому самому 1913 році, коли вийшов тільки третій збірник юнацьких віршів Цвєтаєвої. І, водночас, звертання Цвєтаєвой у 20-і рр. до античного міфу корелює значною мірою не тільки з міфотворенням російських імпресіоністів, символістів і акмеїстів у 900-і рр., але і з трансформацією того ж античного джерела в ті ж роки в Лесі Українки. Сучасні інтерпретаційні спроби розгляду драматургії українського автора в контексті інтелектуально-культурних інтенцій європейського Модернізму, зокрема, її приналежності до неокласицистичного дискурсу [375, с.306-330], роблять закономірним і звертання до текстів М. Цвєтаєвої, які, на думку дослідників, у свою чергу також претендують на місце в неокласицизмі ХХ ст.

Говорячи про опис античності у творчості російського поета, Р. Войтехович відзначає, що для М. Цвєтаєвої «важлива була не Греція... як нашарування національного і локального, а Греція як ... героїчна утопія» [101, с.180-193]. Дослідник вважає, що, переживши пік захоплення античністю в 1922–1924 рр., прочитавши досить багато популярної і спеціальної літератури про античність, вивчивши окремі переклади з Єврипіда, поетеса прагнула відтворити «дух» давньогрецької трагедії. «Федра» була вже набагато більш незалежною. Р. Войтехович застосовує до античних мотивів спадщини М. Цвєтаєвої термін Г. С. Кнабе «ентелехія» -- як визначений ізоморфізм античному типу культури, -- тобто те, що в традиційній компаративістиці описувалося як типологічна подібність. За Г. С. Кнабе, це -- поглинання змісту, характеру, духу і стилю минулої культурної епохи, обумовлене співзвучністю з нею і потребою в її історико-культурному досвіді [231]. Р. Войтехович доповнює цю концепцію принципами генеративного підходу, суть якого полягає в тому, що певний набір «глибинних структур» (принципів, ідей)

одержує те чи інше відображення в структурах «поверхневих», по-різному виявляючись у різні епохи. Спільність цього вихідного набору змушує культури пізнавати свою подібність і обмінюватися елементами. Це дозволяє побачити сенс у звертанні до античності навіть там, де в наявності її незнання чи погане, поверхнєве засвоєння, як це було характерним для епохи Модерну, яка не мала потреби в доскональному знанні історичного факту для побудови своїх творчих моделей.

Так, М. Л. Гаспаров, приміром, вважає, що рівень володіння фактами і поняттями античної культури в епоху Модернізму був дуже низьким: «переважно поети використовують не історію, а міфи; а з історії — ті образи, що вже встигли стати якщо не міфами, то легендами: Олександра Македонського як тип героя чи Каракаллу як тип лиходія. Перед нами поетика готових образних знаків, на кшталт классицистичної аллегорії XVI–XVIII століть» [105, с.9]. Такий тип взаємодії -- трансляції культур, характерний для епохи Модерну, стає особливою компаративістичною проблемою.

Коли Є. Б. Тагер запитував Марину Цвєтаєву про джерела її «Федри», про відношення до античної «Федри» і «Федри» Расіна, вона відповідала, що для роботи їй потрібний був лише міфологічний словник Гюстава Шваба, відомий їй з гімназичних років, німецькі і французькі переклади грецьких міфів [285, с.266]. Те ж саме можна сказати і про джерела «Ариадны» [564, р.162-193]. Варто прислухатися також до давньої думки О. Білецького, який, вивчивши досконально можливі джерела «Кассандри» Лесі Українки, зробив висновок, що письменниця жодного з них у точності не наслідує, створюючи свою версію маловідомого міфу [52, с.543-564]. Позитивістська критика схильна була створювати академічний образ класичного автора, що благоговіє перед античними джерелами. Водночас Модерн дійсно однією із своїх основних рис прийняв еkleктику і був не стільки версією античності, скільки версією самого себе. Але слід зазначити, що антична версія Лесі Українки і Марини Цвєтаєвої істотно відрізнялася від версії символістської

драми І. Анненського чи В'яч. Іванова, створеної саме в традиціях символізму, незважаючи на неокласичну стилістику. Точність викладу міфу в російського й українського драматургів не виключала рішення суголосно суб'єктивних проблем психодинаміки сучасної людини. І, водночас, неокласицизм засвоював з античного зразку головні його типологічні риси, а саме раціоналізм світосприймання і художнього мислення: божественний розум служить розумною мірою всіх речей і співвіднесений одночасно з людським розумом, що у мистецтві втілюється в принципи гармонії і домірності [337, с.324].

На перший погляд, принцип раціоналізму суперечить творчим установкам як Лесі Українки, так і Марини Цвєтаєвої. Так, постмодерні інтерпретації «Кассандри» підкреслюють позараціональні мотивування героїні цієї драматичної поеми. Т. Гундорова пише, що зміст новоромантизму Лесі Українки полягає у відмові від універсального раціоналізму дискурсу, створеного Просвітництвом. Поетеса говорить про свою Кассандру, що вона бачить, те, чому призначено бути, інтуїтивно, але пояснити раціонально не може. У цьому дослідниця бачить фіксацію антираціоналістського комунікативного і духовного розриву в культурній і духовній ситуації кінця сторіччя, «коли втрачені сила і правда раціонального дискурсу і замість цього проривається стихійно інтуїтивна глибинна влада ірраціонального, хаотичного, неупорядоченого закону необхідності, долі, мови...Криза раціоналізму нового часу в українській літературі приводить, подібно іншим європейським літературам, до переосмислення міфології, зокрема, античної» [137, с.241-242].

Разом з тим, дискурсивні практики Модерну не виявляють собою єдності, і новоромантизм не є єдиною складовою творчого мислення Лесі Українки, а поєднується, за законами еkleктики Модерну, із традиціоналістським дискурсом, що пов'язаний із неокласицизмом. Сама особистість української поетеси, спосіб її життєтворчості, чи не свідчать про пріоритет раціонального, упорядкованого і гармонічного початку, далекого від богемності і безсистемності, а запекла спроба створення повноцінної творчості в умовах фізичної приреченості і страждання чи не є кращим доказом гармонії світу і

наявності в ньому дії сил, протилежних хаосу, -- сил упорядкованості всупереч ентропії?

Феноменальна працездатність Марини Цветаєвої, її чіткий розпорядок посередині побутового безладдя і хаосу, як у Росії, так і після Росії, -- чи не свідчать про те ж? Парадоксально виходить, що поетеса, на перший погляд, найбільш далека від риторичної структури Просвітництва, а через нього – античності, -- найбільш схильна у творчості, на перший погляд, до емоційно-інтуїтивної хаотичної риторики, насправді виявляється одним із найбільш інтелектуальних авторів російського Модернізму. Про це у зв'язку з «Поэмой воздуха» дуже переконливо пише М. Л. Гаспаров: «Від нескінченної динаміки — друга риса Цветаєвського Бога — його інтелектуалістичність. Почуття не здатні охопити нескінченність, думка здатна; почуття не здатні мінятися нескінченно, думка ж є саме нескінченний рух. [...] була радість, що дух виривається з «каменного мешка» плоті, — тепер радість, що думка виривається з «газового мешка» духу; було «землеотсечение» — тепер («как отсечь») це відсікання думки — голови від «тормозов» і плоті і духу» [107, с.259-275].

За Г. С. Кнабе, найважливішими рисами античної культури є наступні: ідея естетичної форми як сутності, що можна осягнути розумом, вичленувати з емпіричної безформності, ідея рівноваги особистості і суспільства і «героїчна норма», суть якої полягає у вимозі жертвовного служіння батьківщині, а джерело — у патріотичному переказі (фольклор і література), що склали основу виховання грека [231]. Р. Войтехович справедливо узагальнює ці положення визначенням античності в рецепції Модерну як гіпотетичного носія і виразника законів божественної чи природної необхідності, і відносить специфічний стиль життєтворчості Марини Цветаєвої – так зване її «спартанство» (термін, що належить їй самій) -- до класичної «героїчної норми» [101, с.180-193]. Внутрішній стоїцизм, «героїчна норма» спартанства у вищій мірі характерні для героїнь Лесі Українки. Іфігенія, жриця храму Артеміді в Тавриді, в чужому, холодному для неї краю, навіки відірвана від

милої серцю Еллади, де панує вічна весна, -- придушує хвилину слабкість, тугу за батьківщиною і відводить меч від своїх грудей: «Коли для слави рідної Еллади // Така потрібна жертва Артеміді, // Щоб Іфігенія жила в сій стороні // Без слави, без родини, без імення, // Хай буде так». Так приймає свою долю і Тезей, герой «Ариадны» і «Федры» М. Цвєтаєвої.

Є, утім, розходження в ідейних мотивуваннях стоїцизму українських героїнь і психологічних мотивувань стоїцизму героїв Марини Цвєтаєвої, що пояснюється декількома факторами. По-перше, українська література часів Лесі Українки, тобто періоду раннього модернізму, була ще тісно зв'язана з народницьким дискурсом, для якого національна ідея заміщала багато в чому ідею естетичну. Марина Цвєтаєва, переживши на початку 20-х рр. захоплення національними фольклорними мотивами, які під її пером утрачали свою фольклорність і ставали звичайним поетичним авторським текстом, до кінця 20-х рр., не знайшовши справжнього розуміння і відгуку в середовищі еміграції, перейшла до інтравертованого тексту, що і склав її славу. Тому в незавершеній трилогії «Тезей» вирішуються питання не національної історіософії, а особистісної психології, і катастрофізм виникає не як універсальна властивість Модерної історії й естетики, а як результат розбіжностей, нестикжок – «разминовений» людських почуттів.

Цілком очевидно, що концепт «героїчної норми» був властивим також і самій Лесі Українці і безпосередньо був пов'язаним, як і в класичному грецькому першоджерелі, з «патріотичним переказом», в українському національному варіанті -- через «драгомановський» субстрат її виховання, освіти і спрямованості особистості. Цікаво, що, як відзначає Р. Войтехович, у зошитах М. Цвєтаєвої спартанські мотиви сусідять із темою Сивілли -- з темою відмови від профанного говоріння і земних «низостей». Спартанство виявляється пов'язаним із поглибленням у себе й одночасно з вічними цінностями. Кассандра Лесі Українки співвідноситься в модерному дискурсі із Сивіллою Марини Цвєтаєвої. Інтерес російської поетеси до тем античності,

своєю чергою, хоча і присутній постійно в її творчості, але переживає свій пік у 1922-24 рр. Цикл «Сивилла» саме і відкриває період «після Росії».

Традиційна позитивістська інтерпретація драматичної поеми Лесі Українки «Кассандра» зводила її конфлікт до трагічного розриву між словом і ділом, ґрунтуючись на авторських поясненнях власного задуму. «Вона сама боїться свого пророцтва, -- пише драматург, -- і, що найтрагічніше, сама в ньому часто сумнівається, бо не знає, чи завжди слова її залежать від подій, чи, навпаки, події залежать від її слів [...] діла її гинуть марне, бо діла без віри мертві суть, а віри в рятунок у неї нема і не може бути; вона все знає, але не холодним знанням філософа, тільки інтуїцією людини, що все спостерігає несвідомо і безпосередньо ("нервами", як кажуть в наші часи), не розумом, а почуттям...» [478, с.55]. Принаймні, як трагедію інтелігенції, що «знає», але «не робить нічого для боротьби» трактував «Кассандру» О. Білецький. Йому ж належить і думка, що письменниця, хоча і була добре знайомою з античними джерелами, все ж таки обрала не занадто відому і розроблену версію міфів троянського циклу, і навіть не використовувала її як робочий матеріал. Сучасна постмодерна критика розглядає конфлікт цієї драматичної поеми в руслі теорії катастроф як контрапункт світосприймання перехідної епохи зміни сторіч [376, с.306-330], у термінах комунікативної теорії розривів. Катастрофізм мислення найвищою мірою притаманний також Марині Цветаєвій, чия «Поэма воздуха» може вважатися знаковою для екзистенціалізму ХХ ст. – за рівнем усвідомлення смерті як основного питання буття.

«Кассандра» у постмодерній інтерпретації сприймається як «модель свідомості екзистенційної вичерпаності, характерної для перелому сторіч і відповідних колізій самопроекції особистості в умовах тривоги і катастрофи» [376, с.307]. Драматургія катастроф Модерну початку століття хоч і була істотною рисою польської і російської символістської і близької до неї драматургії (С. Виспянський, В. Брюсов, І. Анненський, О. Блок, Андрей Бєлий, Ф. Сологуб, М. Гумільов), але брала початок у катастрофізмі метерлінківського типу, підкореному інтуїтивно-містичному досвіду світосприйняття. Але

повною мірою проблема катастрофізму ХХ ст. стала усвідомленою світовою культурою трохи пізніше, пов'язане це було не тільки з досвідом світової війни, а і з проникненням у масову свідомість ідей теорії релятивності, первісних відкриттів ядерної фізики тощо. Катастрофізм став усвідомлюватися не тільки як філософія передчуттів, але і як позитивний науковий факт. Неокласицизм із його культом раціонального пояснення мінливостей долі деяким споконвічним божественним промислом, що виключає хаос, -- якомога краще підходив до інтерпретації зміненої науково-інтуїтивної картини світу. Загальнонаукова теорія хаосу як порядку, методології якої застосовуються в цій праці, допомагає усвідомити жанрову систему неокласицизму не як розрив, а як закономірну трансформацію мотивів античної трагедії та образів літургійної містерії в жанрах драматичної поеми. Катастрофізм розривів тоді буде виглядати лише як один із можливих шляхів у розвитку драми. Але головним залишиться для неокласицизму раціональна гармонія світобудови, яка вбирає в себе й хаос.

Кассандра, за усієї ірраціональності її навіть не пророкувань, а передбачень (вона не має знання, але має віще бачення – візію), -- будує свою свідомість на чіткому переконанні, що у світі все відбувається за передвічним сценарієм Мойри. Коли Гелен, який поставив справу пророцтв на службу власному процвітанню, переконує Кассандру в тім, що правдою можна і потрібно керувати за власною волею, Кассандра відповідає: «А Мойра, брате, неблаганна Мойра? // Її ж бо воля світом всі керує, // а ти се мав би керувати нею?» Але передбачення Кассандри ґрунтується аж ніяк не на сліпій вірі в закономірність того, що відбувається. Її думка – думка людини, наділені незвичайним інтелектом і знанням людської психології. І її знання, а не передчуття, змушують задуматися навіть її опонента Гелена. Так, після таємничого зникнення греків з-під стін Трої і появи їхнього загадкового подарунка, Гелен недалекоглядно гадає, що Менелай за десять років облоги забув Гелену і повернувся додому, щоб оженитися на молодшій жінці. На це Кассандра йому відповідає: «Гелену бачив він на Скійській брамі // учора зрана... // Піди, Гелене, // до неї в гінекей і там подумай, // що ти сказав». Це

зауваження Кассандри походить від відомої сцени в «Іліаді» Гомера, коли Гелена з'являється на міській стіні, де сидять старійшини-троянці, і проходить повз них. Старі дивляться і говорять, що через таку жінку варто було почати війну. У даному випадку Кассандра просто виявляє властиву їй психологічну проникливість і знання людей.

Тобто мотивування деяких передбачень і вчинків Кассандри мають раціональну основу. Це частково повертає нас до давньої традиційної оцінки трагедії, даної В. Петровим та О. Білецьким, від якої відмовляється постмодерна критика. Так, В. Агеєва, наприклад, пише: «Душевна урівноваженість, раціоналістичність, “тверезий” холодний розум, що не знає темних глибин, не має досвіду чи страху безумства, божевілля, -- це в Лесі Українки нетворчий початок» [3, с.129]. Інтерес до клініки божевілля стосовно творчості Лесі Українки в постмодерній критиці, як і безумовне заперечення в її творчості народницьких засад, -- є не що інше, як черговий оберт спіралі, повернення до романтичного і неоромантичного типу свідомості, недооцінка неокласичної спрямованості її дискурсивної практики. Утім, раціональність у драмі сьогодні мислиться в параметрах не суспільності, як мали на увазі В. Петров і О. Білецький, а індивідуального психологізму. Повернення до раціонального дискурсу має іншу, ніж у нарративній практиці народництва, основу. Раціоналізм «Кассандри» – це віра в закономірність і внутрішню логіку подій, що відбуваються у світі, які не залежать, наприкінці, від волі людини, злої чи доброї. Віра в те, що і власний шлях є визначеним, і індивідуальний вибір полягає тільки в моральному імперативі, що не дозволяє відступити від обраного душею. Це аж ніяк не голі «причинно-наслідкові зв'язки» бездушною логікою. Це гармонія античності, втрачена епохою Модерну і реконструйована в досвіді неокласицизму.

За допомогою раціонального дискурсу можна, серед іншого, спробувати пояснити два загадкових фінали трагедії. Дослідники звертали увагу на неумотивованість останньої репліки Кассандри під час загибелі Трої в пожежі. Кассандра переконується у здійсненні усіх своїх апокаліптичних пророцтв, по

черзі. Бранки з царського будинку з жахом слухають здалеку страшне виття старої матері з царського палацу, яка оплакує загибель чоловіка, дітей і свого будинку (це, по суті, ремінісценція з «Гамлета» Шекспіра, де узагальнюється досвід ренесансних варіантів неокласичної рецепції сюжету про Гекубу). Реакція Кассандри, на перший погляд, неадекватна ситуації: «То весільна пісня! // Се мати дочок виряжа до шлюбу! // Кассандра все неправду говорила, // Нема руїни! Є життя!.. Життя!..». Я. Поліщук трактує цю невідповідність локалізацією троянської катастрофи в сприйнятті Кассандри, яка не надає їй універсального значення загибелі всесвіту, отже, виходить, що пророчиця говорить про поновлення життя в інших можливих регіонах. Хотілося б заперечити, що пророки завжди говорять про загальне, а не про локальне, і Кассандра не має потреби в історичному оптимізмі. У рамках міфологічної обрядовості шлюбні пісні зрівнюються з погребальними, тому що саме в них відбувається цикл ініціації: умирання-народження для нового життя. Трагічний зміст страшного виття старої матері аж ніяк не знімається. Здається, наведена риторика Кассандри повинна оцінюватися сукупно з попередньою сценою, у якій пророчиця стає свідком поновлення життя таких персонажів, як Гелена, яка у психологічному двобої з Менелаєм повернула собі статус цариці. Згодом ми довідаємося, що і брат Кассандри Гелен після загибелі Трої став дельфійським оракулом, і Андромаха благополучно вийшла заміж за грека і командує чоловіком.

Тобто, життя продовжується, але тільки для тих, хто зумів пристосуватися, чого не змогла зробити сама Кассандра. Катастрофізм поеми дійсно модерний, але справа не в тім, що катастрофа усвідомлюється як локальна. Просто закінчується час пророків і царів і настає час тих, хто пристосувався. Це криза духовності, що у поемі одержує специфічно національне значення патріотизму – традиційна проблема українофільського народництва. Так відбувається возз'єднання неоромантичної риторики (національні рухи генетично походять від романтичного світосприймання) – з неокласичною (час пророків спливає, встановлюється час черні).

Останні пророцтва Кассандри в додатковій фінальній сцені – епілозі, -- за всієї їхньої імпульсивної сплутаності, глибоко раціоналістичні, тому що мають в основі глибоке знання людей і їхньої психології. Це помітив ще О. Білецький. Кассандра – бранка Агамемнона, яка повертається з ним до Мікен після загибелі Трої, з'являється в цій сцені дійсно несхожою на саму себе. Дослідники відзначають, що Леся Українка випустила з біографії своєї героїні несуттєві для неї моменти міфологічного сюжету, наприклад, те, що Кассандра після загибелі Трої мала дитину, що вмерла. Здається, письменниця цей момент врахувала. При зустрічі з дружиною Агамемнона Клітемнестрою, яка готова за хвилину здійснити руками Егіста підступне убивство чоловіка у власному будинку, Кассандра намагається непрямо попередити прихильного до неї Агамемнона, котрий з повагою ставиться до дочки Пріама. Двічі вона безпричинно до ситуації називає Клітемнестру матір'ю Іфігенії, і двічі у відповідь Клітемнестра закриває обличчя покривалом. Кассандра обирає і повторює найбільш сильний подразник для матері – згадування про смерть дитини, щоб наочно показати Агамемнонові – перед ним не вірна дружина, а ображена на смерть мати, що не простила убивцю своєї дитини.

Дивно, що саме феміністична критика тиражує антиісторичну й антифеміністичну думку про те, що Клітемнестра почуває свою провину за загибель дочки, яку вона віддала в офіру при відплитті кораблів ахейців під стіни Трої. Жертва ж, за логікою історичного міфу, була принесена всупереч бажанню Клітемнестри з ініціативи Агамемнона. Історичний зміст ситуації міфу на час давньогрецької драматургічної версії «Орестей» полягав у зміні закону матріархату, де така офіра була неможливою, законом патріархату і державності. Афіньський ареопаг, що визнає Ореста, який здійснює помсту за батька, -- невинним в убивстві матері. Це в історії античної культури свідчить про торжество державності і патріархату. І саме в такій утраті матріархатом своїх позицій і полягає зміст ненависті Клітемнестри до Агамемнона. Кассандра, яка намагається нагадати Агамемнонові, що в Клітемнестри є привід його ненавидіти, виявляє незвичайні інтелектуальні здібності і знання

історичної й індивідуальної психології. Дуже театральний жест Клітемнестри, а також тривога Агамемнона, що виникає потому, доводять, що Кассандра не помилилася і цього разу. На жаль, подібним інтелектуальним передбаченням не володів сам Агамемнон...

Про те, що і Клітемнестра вгадала в Кассандрі дуже сильного інтелектуального супротивника, -- свідчить зміна її первісного наміру вбити тільки Агамемнона: закінчується трагедія наказом Клітемнестри принести другий меч для Кассандри... Ці дві жінки виявляються поза традиційним жіночим дискурсом: пророчиця, що ламає свій жезл, і дружина, що замислила убивство чоловіка. Здається, саме так варто розуміти загадкову оцінку Клітемнестри з боку Кассандри: «Ти, правда, і не жінка». Слово «жінка» тут обігрується у своїй україномовній двозначності: дружина і жінка. Тобто і не дружина, і не жінка. Так ірраціональний світ пророцтв і віщих візій у риторичній письменниці сусідить з раціональним словом і понятійною обумовленістю висловлень. Варто погодитися з Я. Поліщуком, що «своєрідний симбіоз раціональності і настрою виявляє собою відмітну ознаку індивідуальної естетики Лесі Українки» [375, с.326]. Утім, здається, справа не тільки в індивідуальній естетиці, але й в особливостях неокласицизму ХХ ст. «Кассандра», усупереч постмодерній інтерпретації, виявляється одним із найбільш сильних інтелектуальних текстів в українській драматургії.

Кассандра безумовно тотожна Сивіллі Марини Цветаєвої, хоча б за загальним античним мотивом обраниці Аполлона, яку він нагородив даром пророцтва, але зробив його втратним: Кассандрі призначено було знати правду, але не мати дару переконання у своїй правоті, а Сивілла, за трактуванням М. Цветаєвої, яка взяла за основу «Метаморфози» Овідія, -- одержуючи всебачення і безсмертя, забуває попросити Аполлона про вічну молодість, тому старіє і стає настільки старезною, що зростається із сіркою кам'яною печерою, з якої не виходить. Тіло Сивілли, за метафорою М. Цветаєвої, – висохлий стовбур, печера, з якої звучить голос: «Тело твое – пещера // Голоса твоего...».

Печера – авторський повторюваний образ російської поетеси. Так, у поезії «Пещера» замкнутість обмеженого кам'яного простору одержує амбівалентне значення жіночого лона. Для дискурсивної практики письменниці таке поєднання духовних і фізіологічних засад було принциповим («Путь к душе лежит через губы»). П'єсу М. Цветаєвої «Каменный ангел», як і «Осінню казку» Лесі Українки, де також використовуються середньовічні мотиви гордої принцеси і неприступної гори, дослідники схильні були відносити до невдалої чи незакінченої. Разом з тим, архетип каменю, камінності як знак середньовічної стилізації є істотним елементом неокласичної поетики. Знаменно, що в назві п'єс Марини Цветаєвої і Лесі Українки використовується слово «кам'яний» – «Каменный ангел» і «Камінний господар». Традиційно цей архетип одержував потрактування мертвого початку, що протистоїть живому життю -- так Кам'яний господар – бовдур-пам'ятник -- підминав під себе Дон Жуана і Донну Анну в драмі «Камінний господар», заміняв собою живого героя. Втім, образ каменю в письменниці значно складніший: це і кам'яна висока гора в «Осінній казці», на яку намагаються піднятися і гинуть лицарі, прагнучи до неприступної принцеси, і аналогічна мрія-візія Донни Анни в «Камінному господарі». Це і кам'яний лабіринт катакомб перших століть християнства, де збираються фанатики віри в драматичній поемі «У катакомбах». Це кам'яний мішок суворого домашнього внутрішнього дворику, з лавами із сірого каменю, у будинку суворого адвоката Мартіана, таємного римського християнина, змушеного ховати свої переконання, що мимоволі відштовхує його власних дітей. Камінням побивають Міріам, що проливає кров за Месію, не за небесне царство, а з любові, -- у фіналі поеми «Одержима».

У феєрії «Лісова пісня» Марище – «Той, що в скелі сидить» -- забирає зражену і покинуту, напівмертву від горя Мавку в край мертвих скель, «де тихі темні води // спокійно сплять, як мертві, тьмяні очі, // мовчазні скелі там стоять над ними // нікими свідками подій, що вмерли. // Спокійно там: не дерево, ні зілля // не шелестить, не навіває мрій...// [...]гострі блискавиці // ламаються об скелі і не можуть // пробитися в твердиню тьми й спокою».

Складна метаморфоза кам'яного початку в п'єсі «Каменный ангел» М. Цветаєвої сягає середньовічного містицизму і середньовічної поетики. Метаморфози античного і середньовічного сюжету, як і фінальна поява Богоматері, яка витісняє підступну Венеру, є не чим іншим, як випробуванням сил у неокласичному стилі з використанням жанру міраклю.

Протиставлення античного естетичного ідеалу тілесної краси і пуританського аскетизму складає один із внутрішніх конфліктів драми Лесі Українки «У пущі», дію якої також віднесено до ХУІІ ст. в Північній Америці. В основу концепції драми, як відзначав ще П. Филипович, було покладено певні ідеї Джона Мільтона, який проголошував принципи раціональної волі і вільного вибору людини [346, с.17]. Екзистенціальний раціоналізм Мільтона і Роджера Вільямса, кальвіністського вільнодумця, прототип Айрона в Лесі Українки, типологічно близькі ренесансним ідеям, які, своєю чергою, стали неокласичною рецепцією еллінської філософії. Професія скульптора, який має справу з глиною і каменем, дозволила драматургу коннотувати метаморфози скульптури «живої» і «бездушної» з відомим грецьким сюжетом про Пігмаліона і Галатею, хоча в п'єсі це прямо не прочитується. Образ Кам'яного ангела, що оживає, у Марини Цветаєвої також пов'язується не тільки з поетикою середньовічного міраклю, але і з відомим грецьким міфом.

Архетип «камінності» є, водночас, невід'ємною рисою естетики катастроф ХХ ст. Невипадково фабульною першоосновою «Поэмы воздуха» стає смерть авіатора (Написано «во дни Линдберга». Lindbergh, Charles Augustus (1902-1974) - американський авіатор, який здійснив перший одиночний беспосадковий трансатлантичний переліт через Атлантичний океан за маршрутом Нью-Йорк-Париж, що викликало світову сенсацію). Але насправді поема вбирає сакральний танатологічний досвід смерті людства і людини ХХ ст., зокрема і профетичний досвід-передбачення самого автора поеми (смерть від удушення). У цій поемі стрижнем розвитку сюжету стає поетапне звільнення від кам'яної твердині – «землеотсечение» у п'ятьох «воздухах». Фінал «землеотсечения» – відсікання, відрив голови від тіла:

«Полное и точное // Чувство головы // С крыльями.[...] Не в царство душ – // В полное владычество // Лба». Остання інстанція при сходженні – смерті – воскресінні для російського поета – це думка, а навіть не душа. Для Лесі Українки, принаймні в її драматичному шедеврї «Лісова пісня», кінцевою посмертною інстанцією залишається все ж таки серце: Мавка після смерті приходить до умираючого Лукаша і просить його: «Заграй, заграй, дай голос мому серцю! // Воно ж одно лишилося від мене».

І, водночас, генетично властива українській літературі з часів Сковороди «філософія серця» у параметрах індивідуальної дискурсивної практики неокласицизму одержує додатковий вимір. Раціоналізм, що характеризує неокласицизм як естетичну течію, у драматичній творчості Лесі Українки втілюється більшою частиною як реалізація визначеної історіософської концепції, де пріоритет віддається живому почуттю. У творчості ж Марини Цветаєвої важливими стають психологічні мотивування цього живого почуття. Парадоксально виходить, що в парі «філософія серця» для української письменниці важливий перший член, для російської – другий. При цьому раціоналізм і пошук мотивувань зовсім не виключає алогізмів Модерну з погляду здорового глузду.

У трагедії М. Цветаєвої «Ариадна», першої з задуманої трилогії «Гнів Афродити» («Тезей»), також відбувається модерне переосмислення класичного міфу. Тезей залишив сплячу Ариадну, за допомогою якої він переміг чудовисько Мінотавра, поступившись нею богу Вакху (Діонісу). У міфі мотивування героя – страх смертного перед волею бога. Письменниця дає раціональне обґрунтування трохи незвичному для модерної людини вчинку. Вакху вдається за допомогою логіки переконати Тезея, що одержуване від богів безсмертя, що його Ариадна має одержати від богів, буде для неї більш коштовним, ніж скороминуща любов смертної людини. Про те, що причинно-наслідкові психологічні мотивування для М. Цветаєвої були винятково важливі, свідчить її довгий і болісний пошук модерної причини, що змусила люблячого Тезея залишити без пояснень улюблену Ариадну [502, с.785]. Так само болісно

поетеса намагалася осмислити передісторію героїв, щоб обґрунтувати Модерні психологічні мотивування – міфологічну вірогідність -- і другої трагедії циклу –«Федра». Пошук модерного логічного обґрунтування йде врозріз навіть з нелогічністю самого міфу. Причини нелюбові Іполита до Федри спершопочатку у письменниці позбавлені проте психоаналітичного фізіологізму [503, с.543-548]. Поет шукає психологічного обґрунтування навіть там, де воно спершопочатку неможливо. Федра, яка збожеволіла від неможливої грішної любові, йде до Іполита, пропонуючи йому разом умерти. «Не чи безглуздість?», -- пише Цвєтаєва [503, с.547].

Принципова для поетики Цвєтаєвой тема «разминовения» – розбіжності люблячих і любові – вирішується в «Аріадні» парадоксально з урахуванням психологічної логіки, але всупереч логіці здорового глузду. Так, діалог Тезея з Вакхом вибудовується за законами класичної музичної поліфонічної двоголосої гармонії, де тему веде Вакх. Але на протилежність від Тезея, голос Вакха, що звучить, так до кінця залишається тільки голосом – цей персонаж не з'являється. А, водночас, для античної естетики звичний мотив обману з боку бога, який вічно перевтілюється. Марині Цвєтаєвій же важлива не побутова, а психологічна вірогідність – «філософія серця». Мотив добровільної жертви -- отпуска коханого, котрий не може бути щасливий тією любов'ю, що запропонована йому, присутній також і в паралельно створюваних «Поэме горы» і «Поэме конца». У трилогії «Тезей» мотив гніву Афродіти переосмислюється, помста богині перетворюється з фатальної неминучості на наслідок екзистенційного вибору самого героя. Страшні події свого життя Тезей сприймає із стоїчним спокоєм, і він готовий покійно прийняти цю відповідь. Діалог людини з богом – фатальною необхідністю – продовжується. У цьому поетеса дуже точно наслідує дух античної традиції, як і годиться для стилістики неокласицизму. Так, якщо порівняти, то й фінальний спокій, зосередженість, урівноваженість Кассандри в Лесі Українки, що складає контраст катастрофічності яка відбувається, також аж ніяк не є риторикою штучно приєднаної сцени, без якої п'єса може існувати, як гадав К. Квітка, і не

наслідком певної еволюції – трансфігурації -- персонажа, як гадають сучасні дослідники [375, с.325], а залишається закономірною рисою неокласичної поетики. Реплікою Тезея «Узнаю тебе, Афродита!», - завершується «Ариадна». У драмі «Федра» пристарілий герой у фіналі вносить усепрощення, урівноваженість і спокій у ситуацію покаяння, що стихійно розвивається. У фінальному монолозі Тезея антична релігійність накладається на Модерну християнську: «Нет виновного. Все невинные».

Хоча необіблійні та старозавітні мотиви не є у строгому розумінні предметом неокласики, але нерозривний зв'язок у творчості Лесі Українки і Марини Цветаєвої, як і в культурі Модерну в цілому, цих двох тематичних шарів – античності і текстів Старого і Нового Завітів – дозволяє їх порівнювати. Взагалі сучасні дослідники розширюють обсяг неокласицизму, включаючи до нього широкий текст культури. Так, О. Борзенко вважає, що «використання античних тем, сюжетів, образів не було обов'язковою рисою неокласичного твору. Виходячи поза межі античної атрибутики, неокласицизм передбачав звернення до культури як такої» [63, с.7]. Насправді, в обох письменниць спостерігається трансформація тої ж самої пари жіночих образів, значною мірою автобіографічних, з визначеними константами: Кассандра-Тірца (Сивілла) – Міріам-Федра (Магдаліна). Дійсно, євангельські мотиви в широкому розумінні цього терміну включаються в розгляд неокласики як неоміфологія Модерну. Природно, що щонайбільшою приналежністю для апокрифічних інтерпретацій завжди були «жіночі» сюжети Нового Завіту. Сюжет про Марію Магдаліну в Модерні за частотою використання може суперничати хіба що із сюжетом про Іуду. Леся Українка цікавилася ними обома, але за суттю вони мають єдиний сюжетно-філософський стрижень. Письменницю цікавив аспект протиріччя в християнстві між високою жертвою Христа і дріб'язковістю тих, на кого ця жертва спрямована, тих, хто забув про «сина людського». Зрадництво учнів стає основною темою драматичного діалогу «На полі крові».

В історії первісного християнства Лесю Українку насамперед цікавлять не доктрини, не «зерно рабського духу», з якого виросла патологічна, на її думку, сучасна церковна ієрархія, що, до речі, не задовольняла і Льва Толстого. Письменниця вважала комунізм перших християнських громад фікцією, в основі якої лежала неосвіченість віруючих, зрадництво пастирів і духовна тиранія. У листі до А. Кримського від 3.11.1905 вона пояснює «прометеїзм» своєї драматичної поеми «У катакомбах» і вказує на те, що саме приваблювало її в ранньохристиянському міфі: «Коли що і надається до щирої ідеалізації в первісним християнстві, то не його quasi анархічні доктрини, а хіба ота грація почуття його “жен-мироносиць”[...] і то нове для античного аристократичного світу почуття всепрощаючої симпатії, що так красило відносини Христа до його зрадливих та тупих учеників (не один класичний філософ не простив би в такому становищі своїм “друзям”), ну і ще два-три елементи в сфері почуття, але не теорії» [476, с.664]. «Грація почуття» характеризує як драматичну поему Лесі Українки «Одержима», так і цикл Марини Цвєтаєвої «Магдалина».

Є, утім, і істотне розходження. В апокрифічній темі трагічної земної любові Магдаліни-Міріам до Христа, дуже популярної в ХХ ст. в неохристиянстві, Лесю Українку цікавив переважно аспект богоборства, прометеїзму, характерний для її сприйняття релігійних догматів. В драматичній поемі «Одержима» Міріам йде на свідоме самогубство, викликаючи на себе своїми прокльонами гнів юрби, що забиває її камінням. Вона принципово не приймає ціни крові за свій порятунок і гине «не за щастя...// не за небесне царство...ні...з любові!». Прометеїзм героїні, яка вище за все ставить свободу власного вибору і свободу особистої любові, яка відмовляється прийняти жертву, співвідноситься скоріше з відомим чоловічим типом в постніцшеанській модерній дійсності, ніж з почуттєвим жіночим образом. Інше потрактування одержує тема в Марини Цвєтаєвої. Її цикл «Магдалина», написаний у 1923 р., що структурно складає драматичний полілог, є розвитком жіночого образу Федри, задум якого відноситься до того ж часу. Позаяк праця над ними йшла паралельно, сюжет про Федру, яка переживає грішну любов до Іполита тим

самим є якщо не єретичною, то в усякому разі апокрифічною версією євангельського сюжету [68, с.262-284]. Достатньо апокрифічно виглядає і знаменитий третій вірш циклу «О путях твоих пытать не буду», у якому голос оповідача відданий Христу. Крім того, типологічно цикл «Магдалина» безпосередньо пов'язаний з віршем Р.-М. Рільке «Піета» із книжки «Нові вірші» 1907 р. і, як переконливо показав Й. Бродський, лежить в основі циклу «Магдалина» Б. Пастернака в 1949 р., причому третій вірш циклу («У людей пред праздником уборка...») є схованою цитатою вірша М. Цветаєвої («О путях твоих пытать не буду...») [68, с.269].

Для цих трьох циклів характерний метафізичний інтимний еротизм, зовсім немислимий у тексті Лесі Українки, написаному в 1901 р., тобто він передував самому ранньому із трьох циклів – Р.-М. Рільке. «Поводження Цветаєвой з Магдаліною, -- гадає Й. Бродський, -- в даному випадку – вільне. Вільність ця природна не тільки для любовної лірики, але і для людини, вихованої в християнській вірі взагалі. Магдаліна для Цветаєвой власне кажучи лише ще одна маска, метафоричний матеріал, мало чим відрізняється від Федри чи Аріадни, чи від Ліліт. Мова йде не стільки про віру, скільки про жіночий архетип, і про його почуттєвий потенціал, тобто самопроекції [...] За всієї її позацерковності, Цветаєва – християнка, і ступінь чуттєвості для неї суть ілюстрація ступеню любові: почуття глибоко християнського. Цілком можливо, що головна заслуга християнства саме в тім, що воно надало цьому почуттю метафізичного виміру» [68, с.267-268]. Метафізична чуттєвість Цветаєвой виявляється ближче духу християнства, ніж раціональність прометеїзму Лесі Українки.

Парадокс полягає в тому, що, підсвідомо вибудувавши життя за християнськими канонами допомоги і любові ближнім, Леся Українка виявляється в драматичній творчості більш далекою від справжнього змісту християнства, ніж Цветаєва, життя і смерть якої взагалі в ці канони не укладається. Її Міріам зовсім не має наміру осягати метафізичний сенс воскресіння: вона кричить про воскреслого страдника для того, щоб проклясти

його мучителів і зрадників. Вона виконує свою обіцянку, дану Месії, – пролити за нього кров і не прийняти його жертву, що вона і робить. При цьому віра її в містичний зміст того, що відбувається, не піддається сумніву. Тобто, для героїні Лесі Українки, важливіше за все – ідею довести. У даному випадку ідея полягає в неприйнятті кривавої жертви праведника-Спасителя. Магдаліна Марини Цвєтаєвой у своїй любові до Месії не обтяжує себе ідейними міркуваннями, вона просто плаче над ним. Письменниця дає традиційно-патріархальний жіночий тип поведінки, що – єдиним – і був оцінений виконавцем чоловічої партії: «Я был прям, а ты меня наклона // Нежности наставила, припав». Як і в античній темі, у євангельських сюжетах виявляється різний тип кардіальності в російській та українській письменниць: філософія серця в Лесі Українки і психологія серця в Марини Цвєтаєвой. І якщо модернізмом Греція була сприйнята не як національна реальність, а як героїчна утопія, то євангельські сюжети сприймалися як духовна утопія в її екзистенціальному або ж почуттєвому варіанті в залежності від національної й індивідуально-авторської версії.

Отже, в жанрових моделях українського та російського неокласицизму у царині драми відбувалася трансформація драматичної поеми у напрямку стилізацій античної міфології та євангельського сказання. Але для східно-слов'янської драми цей шлях був варіативним і у найближчі десятиліття він обраний не був. Домінуючим став шлях масової культури соцреалізму. Повернення до цих стилізацій очікувалося значно пізніше, а побачити, яким міг би бути цей шлях, можна за взірцями інших літератур, які у ХХ ст. активно розвивали мотиви античної міфології та євангельського сказання. Це флуктуація, яка не перейшла у вибух, але без неї ситуація вибору як у російській, так і в українській драми була би неповною. Наочною є також відмінність кожної з національних моделей: філософська кардіальність української драми і психологічна кардіальність російської драми. Те, що обидва автори, які порівнюються – жінки, додає додаткового гендерного відтінку національним відмінностям драматургічного неокласицизму.

2.3. Жанрові моделі російського та українського експресіонізму в драмі 20-30-х рр.

В сучасній теорії мистецтв відбувається переосмислення самої ролі авангарду та його течій з погляду філософської антропології ХХ ст. Поширюється погляд на авангард не тільки як на історично обумовлений феномен певної доби, а і як на гранично широкий концепт, пов'язаний з добою модерніти (modernity). Останній термін вживається також і в значенні modern, доба модерну, для того, щоб не плутати його з модернізмом.

Вживається цей термін також в розумінні «Новітній час», починаючи з кінця ХІХ ст. [466]. Отже, наша класифікація відзеркалює сучасні термінологічні надбання світової теоретичної думки. Так, приміром, Modernity та Avant-Garde поєднуються в дослідженні Криштофа Зярека, який стверджує, що поетика авангарду знаходить відгомін в європейській філософії В. Бен'яміна, М. Хайдеггера і взагалі відіграє значну роль в сучасній теорії та практиці modernity [581, с.7].

Сучасні дослідження європейського авангарду наполегливо артикулюють національну ідентичність цього феномену. Так, приміром, Пол Пеппіс стверджує, що намагання англійського авангарду революціонізувати мистецтво в ім'я космополітичного інтернаціоналізму йшло пліч-о-пліч із наміром підтримувати англійську ідентичність (Englishness) [570, с.5]. Таким чином, і в експресіонізмі, як авангардній течії, цілком можливо виділити різні національні ідентичності, зокрема, експресіонізм російський та експресіонізм український.

2.3.1. Проблема національної ідентичності драми експресіонізму та месіанський проект «Нового Єрусалиму» як жанроутворюючий мотив.

Експресіоністська драма, у світовому контексті відома перш за все як видатне явище авангардного театру 10-20-х рр., передусім, німецького, австрійського, згодом американського, англійського (драми Г. Кайзера, Е. Толлера, Ф. Унру, Ф. Верфеля, В. Газенклевера, А. Вільдганса, О. Вальцеля, Ю. О'Ніла, А. Креймборга, Е. Вілсона, Т. Еліота, Ш. О'Кейсі) [548; 551; 83; 369; 524; 525; 244; 296; 347; 348; 349; 271; 530]. З 1900-х рр. ХХ ст. існував російський експресіонізм (Л. Андрєєв, пізніше В. Маяковський) [167; 514; 429; 331; 408; 456; 457]. Присутні риси експресіонізму також і в українській драматургії 20-х років (І. Кочерга, М. Куліш). Творчу діяльність таких режисерів, як К. Х. Мартин, Р. Вейхерт, Вс. Мейерхольд, О. Таїров, Є. Вахтангов, К. Марджанов, Л. Курбас, тою чи іншою мірою було пов'язано з експресіонізмом. Але своєрідність цього феномену у плані порівняльної поетики жанрів і стилів залишається поза увагою. Адже явище українського експресіонізму може бути адекватно ідентифікованим лише у співставленні з інваріантним, типологічно подібним, але максимально відмінним від нього об'єктом, скажімо, російським експресіонізмом, шляхом виявлення спільних та відмінних функцій та текстів. Таким чином можна отримати не тільки суму характеристик певного явища, але й його принципові «неспівпадіння» з типологічно близькими об'єктами, що становить, можливо, найважливіший результат. Ці «неспівпадіння» потрібно розглядати не стільки як «бунт периферії проти центру» [292, с.121-128], або диференціацію літературного процесу у спільнотах колоніального типу [171, с.31-51], скільки як національно орієнтовану структуру, що породжує самостійно існуючі тексти у досить штучному замкненому світі культурної ізоляції.

Вивчення компаративної поетики експресіоністської драми стає дедалі актуальнішим у світлі сучасного інтересу до проблем експресіонізму, напрямку, з яким його адепти пов'язують ледь не всі видатні досягнення ХХ ст. Справа в тому, що експресіонізм належить до тих напрямків, які видозмінюючись, були присутніми в усіх літературах Європи протягом досить

тривалого часу. Так, варто згадати висловлення російського експресіоніста Іпп. Соколова про те, що всі основні положення експресіонізму збіглися у всіх країнах Західної Європи, але при цьому він скрізь виникав самостійно. М. Кузмин взагалі охарактеризував експресіонізм як явище «епідемічне». Типологію європейської драми експресіонізму ще не створено, годі казати й про типологію російської та української експресіоністичної драми.

Можна спостерігати дві протилежні точки зору стосовно експресіонізму: традиційну, вузьконаціональну, ту, що пов'язує напрямок з діяльністю переважно німецьких та австрійських поетів та драматургів, а драму експресіонізму – з тою моделлю «драми крику», яка склалася в німецькій драматургії до 20-х років ХХ ст. Друга – розширена – продовжує явище до початку Другої світової війни й розглядає різні національні моделі пізнього експресіонізму, або радше постекспресіонізму. Саме в цей час експресіоністська драма з експериментальної стає повнокривною за рахунок внесення екзистенційних ідей, мотивів та образів.

Сучасні історії світової драми включають до експресіонізму дуже широке коло явищ [442]. Наприклад, в американському мистецтві сьогодні дуже популярними є дослідження абстрактного експресіонізму 40-50-х років, в європейському – неоекспресіонізму 60-70-х років. Тобто первинне визначення напрямку як переважно німецько-австрійського руху першої чверті ХХ ст. сьогодні переглядається. Проти неприпустимих формалізму та категоричності в цьому питанні застерігала, скажімо, К. Шахова, яка вважала, що «творчість експресіоністів виявилася настільки художньо сильною, впливовою, що [...] продовжувала своє існування в рамках інших естетичних систем, котрі також входять у модерн» [513, с.34].

Наразі більшість дослідників вважає, що еталонний німецький експресіонізм як живий літературний рух не вийшов за рамки одного покоління, але як художня модель світу виявився для мистецтва Німеччини початком нового етапу його розвитку й найбільше могутньо виявив себе у своєму впливі на наступну світову літературу ХХ ст. Сміливі твердження

стосовно того, що найважливіші імпульси сучасної поезії Західної Європи й взагалі всі новаторські явища сучасного мистецтва кореняться в експресіонізмі (Г. Бенн), перестають здаватися перебільшенням, коли з'ясовується, що цілий ряд естетико-філософських поглядів і домінуючих принципів поетики різних жанрів мистецтва модернізму прямо або побічно замикаються на відкриття експресіоністського покоління, що протиставив суспільству свою власну субкультуру і її художню продукцію колосального обсягу, унікальної світоглядної глибини й естетичної значимості [362-365].

На думку перекладача й автора передмови до антології німецького експресіонізму «Сутінки людства» («Menschheitsdämmerung», 1919/20) В. Топорова, експресіонізм взагалі став «єдиним і єдино потужним літературно-художнім рухом першої третини ХХ століття», увібравши в себе й пізній символізм, і, видалося б, давним-давно вичерпаний натуралізм, і акмеїзм, і еґо-і кубофутуризм, і імажинізм, і навіть дадаїзм і футуризм [465, с.6]. Хоча експресіонізм і не став стилем епохи, але західне літературознавство по праву розглядає його як «початок модернізму» - «Durchbruch der Moderne».

Для нашої концепції виключно важливою є експресіоністичний принцип народження великої гармонії, що проглядає з великого хаосу. Цей принцип може демонструвати універсальність усвідомлення світобудови як породжуючого хаосу в усіх галузях знання та мистецтва, так само, як і синтез жанрів різних мистецтв в експресіонізмі дозволяє генералізувати жанрову теорію в умовах вибухового періоду культури.

Розвиток експресіонізму в світовій драматургії та театрі традиційно поділяється на три етапи. Перший – спроби створення ранньої експресіоністської драми до початку Першої світової війни, передусім, творчість Г. Бюхнера, який був провісником експресіонізму, за класифікацією Дж.-Л. Стайна [442]. Наприкінці ХІХ - поч. ХХ ст. з'являються п'єси Ф. Ведекінда («Пробудження весни», 1991, а також цикл «Лулу» – «Дух землі», 1995, «Скриная Пандори», 1904) та пізні «ліричні», або «камерні» драми А. Стріндберга («Дорога в Дамаск», 1898-1904, «Танок смерті», 1901, «Гра

мрій», 1902, «Соната примар», 1907). Принаймні пізніші експресіоністи вбачали в цих драматургах своїх попередників та вчителів.

Роль української драми в цих експериментах є ще зовсім не з'ясованою, хоча стосовно російської драми можна вважати усталеною в світовому театрознавстві думку про експресіонізм Л. Андрєєва та М. Євреїнова, Андрея Белого («Етюди») [429; 456; 442].

Другий етап -- випробування саме експресіоністської техніки як такої, безвідносно до того, чи були національні драматурги знайомими з базовими німецькими моделями, чи ні. Цей період обіймає другу половину 1910-х – першу половину 1920-х років і тісно пов'язаний з реакцією на Першу світову війну, розвиток робітничої та соціалістичної ідеології з одного боку та націоналістичні рухи в багатьох країнах імперськи-колоніального типу, з другого боку. Тут, окрім базових п'єс німецьких класиків експресіонізму Г. Кайзера, Е. Толлера, В. Газенклевера, Ф. Верфеля, режисури М. Рейнгардта та класичних творів кіномистецтва («Кабінет доктора Калігарі», 1920, Р. Віне, «Доктор Мабузе – гравець», 1922, та «Метрополіс», 1925, Ф. Ланга, «Носферату – симфонія жаху», 1921-22, Ф.-В. Мурнау, «Кабінет воскових фігур», 1924, П. Лені), знову-таки визнаним в російській літературі є експресіоністичний досвід В. Маяковського – і майже недослідженим – І. Бабеля («Закат»), театральний експресіонізм Вс. Мейєрхольда, О. Таїрова, Є. Вахтангова, в чеський – експерименти братів Чапеків. А в українському літературознавстві ще й досі існує дискусійна думка про реалізм раннього М. Куліша і символізм раннього М. Рильського («Бенкет») та І. Кочерги, хоча вже 1923 року Лесь Курбас відкрито проголошує: «За своїм спрямуванням в мистецтві ми відносимо себе до експресіоністів» [270, с.571]. Ірландська література дає в цей же час експресіоністськи забарвлену драматургію Ш. О'Кейсі, а ще раніш – Д. Сінга, американська – Ю. О'Ніла, Е. Райса, німецька – ранню драматургію Б. Брехта, який виступав у публіцистиці проти експресіонізму, але у власній творчості використовував його надбання.

Третій період – кінець 20-х рр. – до початку Другої світової війни, коли експресіоністська драма з експериментальної стає повнокривною за рахунок внесення екзистенційних ідей, мотивів та образів. Елементи поетики експресіонізму використовуються в таких творах, як «Клоп» та «Баня» В. Маяковського, «Адам и Ева» М. Булгакова, п'єсах А. Платонова, Ю. Олеши, М. Ердмана -- в російській літературі, а в українській це тетралогія М. Куліша, діалогія І. Кочерги («Майстри часу», «Підеш – не вернешся»), «Пророк» В. Винниченка та ін. Ці твори мають риси експресіонізму вже не в його історично визначеному різновиді, а у розширеному значенні, що його набуває цей напрямок в Європі та Америці на початок 30-х рр. і розглядається сучасним літературознавством та театрознавством як пізній експресіонізм [442], або постекспресіонізм. Драми російського та українського експресіонізму передують та супроводжують постекспресіонізм в літературах Європи та Америки. Це такі твори, як, приміром, трилогія Ю. О'Ніла «Траур пасує Електри» (1931), «Матінка Кураж» (1939) Б. Брехта, «За ґратами» (1933) Ш. О'Кейсі, «Наше містечко» (1938) Т. Вайлдера та ін.

Постекспресіонізм кінця 20-х - 30-х рр. втрачає характерну рису раннього експресіонізму, яка визначила його як «драму крику». Натомість принципово залишається подвійна модель суб'єктивно-авторського зображення. Дія в драмі постекспресіонізму завжди ілюзорно побутова, псевдопобутова, sham reality. Вона, з одного боку, повинна бути історично маркованою, пізнаваною, а, з другого боку, вона несподівано розвалюється при зіткненні із абсолютно ірраціональним світом справжньої екзистенції.

Східнослов'янські моделі як особлива міжлітературна спільнота колоніального типу в такому розумінні виявляються майже зовсім не дослідженою територією. Вони, на відміну від американської, німецької моделі мають подвійну природу: з одного боку ці п'єси все ж таки тематично між собою споріднені, оскільки пов'язані з радянською утопією (радянське месіанство -- комунізм як новий Єрусалим), а з другого – українська модель парадоксально ближча, скажімо, до ірландської, ніж до російської. Однією з

таких перспективних ліній дослідження, як вважають російські дослідники [456, с.122-136; 457; 429, с.55-63], може бути співставлення німецького та австрійського експресіонізму з літературними традиціями та авангардними художніми напрямками Росії відповідного періоду, з «російським експресіонізмом». Німецька еталонна модель у 20-ті рр. була добре відомою в Росії. Так, п'єси Е. Толлера «Руйнівники машин» і «Людина-Маса» у перекладах А. Піотровського й О. Мандельштама виставлялися в московському Театрі Революції Вс. Мейєрхольдом (1922, 1923 рр.). У Ленінграді в Театрі Пролеткульту й Великому драматичному театрі у вист. К. Хохлова йшла п'єса Г. Кайзера «Газ» (1923). «Людина із дзеркала» Ф. Верфеля була виставлена у Москві в Театрі ім. Комісаржевської в 1924 р. і в Тбілісі в Театрі ім. Руставелі у 1925 р.

Отже, порівняння російського та німецького експресіонізму стали вже традиційними. Ця лінія наразі розпадається на ряд конкретних досліджень та спостережень типологічних аналогій німецького експресіонізму з окремими російськими митцями, такими, як Л. Андрєєв, С. Кржижановський, В. Маяковський, А. Платонов, Є. Замятін, Б. Пильняк, Андрей Белый, К. Петров-Водкін та ін. Якщо зауважити, що німецькому експресіонізму в Росії вже присвячуються такі узагальнюючі праці, як підручники [363], до яких можна додати перекладні енциклопедії [527; 528], то дисбаланс стає наочним. Риси експресіонізму в українській драматургії, на відміну від української прози, тільки починають привертати увагу і вітчизняних дослідників [247].

Так, приміром, поодинокі дослідження експресіоністської драми в творчості Миколи Куліша спираються на моделі німецького експресіонізму, сприйнятого українським драматургом через посередництво театрального досвіду Леся Курбаса та захоплення останнього німецьким експресіонізмом [247, с.78-79]. Однак, на час знайомства двох майстрів у 1925 р. М. Куліш не мав конкретного уявлення про сучасну авангардну літературу Заходу почасти з причин своєї русифікованої освіти і необхідності займатися значну частину життя позалітературними справами, почасти з-за відсутності масових

перекладів. Так, хоча п'єси Г. Кайзера і видавалися в Харкові у перекладі на російську мову у 1923 р. (рік російсько-українського захоплення німецькою експресіоністичною драмою), але мізерним накладом, і відомостей про знайомство з ними М. Куліша не залишилося. Цей рік майстру довелося займатися зовсім іншими справами далеко від столичного Харкова.

Вже у 1933 р. драматург М. Куліш як керівник проекту видання бібліотеки зарубіжної драматургії українською мовою не зміг забезпечити свого перекладача драматурга І. Кочергу текстом творів не тільки Л. Піранделло, а й банального О. Дюма, тому переклади цих авторів довелося відкласти [269, с.591]. За рік довелося відкласти назавжди взагалі всі переклади. Про який вплив німецької драми може йтися за таких умов? Сам М. Куліш почав вивчати німецьку мову лише у 1928 р., у віці 36 років, готуючись писати «Патетичну сонату», чи вивчив – невідомо.

Цікаво порівняти шлях до експресіонізму класика драматургії США, Ю. О'Ніла, письменника біографії теж нелегкої, який створив американську модель експресіоністичної драми. Він свого часу наполягав на тому, що прийшов до експресіонізму в своїх п'єсах «Імператор Джонс», «Волохата мавпа», «Великий бог Браун» та ін. – самостійно, до знайомства з німецькими літературними та театральними джерелами у 1922 р. під час гастрольного спектаклю з Європи за п'єсою Г. Кайзера «З ранку до півночі» у Нью-Йорку. Проте, є свідчення, що він познайомився з німецькою експресіоністською драмою під час слухання курсу лекцій проф. Дж. Пірса Бейкера із сучасної драматургії в Гарварді [442, с.135-136]. Яка несхожість з обізнаністю драматургів у Радянській Україні! За думкою американських дослідників, взагалі революція американської драми надихалася у значній мірі досягненнями європейського авангардного театру [579, р.193].

Г. Кайзер – знаковий для експресіонізму драматург – видавався у перекладах в одному 1923 році багато разів в Москві, Петрограді та, як відзначалося, у Харкові. Намагаючись відокремитися у засвоєнні німецького театального досвіду від російського посередництва, Лесь Курбас стверджував,

що ще у 1919 році знайомився із програмами та творами німецьких драматургів за критичними статтями у німецьких часописах [270, с.36]. Автор української експресіоністичної вистави за п'єсою Г. Кайзера «Газ», поставленою у 1923 р., Л. Курбас на той час не мав змоги бачити не тільки театри Європи, а й театр свого російського колеги -- експресіоніста Вс. Мейєрхольда. «Я, один із найголовніших контрабандистів “безпачпортної” української культури, попав у Москву тільки весною 1923 року, тільки після прем'єри “Газу”», -- писав Курбас [270, с.684]. Український режисер свого часу витратив багато сил на доведення елементарної істини: його експресіонізм не був наслідком впливу російської режисури, зокрема геніальних його російських сучасників Вс. Мейєрхольда, О. Таїрова, Є. Вахтангова.

«Закони мистецької революції однакові для всіх, -- стверджує український митець. – [...] Руські та західноєвропейські художники розвивалися (весь час позбавленості від взаємного впливу) по тих самих магістралях[...] І Крег, і Рейнгардт, і класика, і Брам, і китайський та японський театри, і прийоми середньовічного балагану доступні не тільки для Мейєрхольда в Москві, але й для нас – у Львові, Харкові[...] В обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві всяка свіжа голова при всій різноманітності комбінацій, буде робити, по суті, те саме, що й другі» [270, с.684]. Л. Курбас вважав свій довоєний спектакль «Іван Гус» першим експресіоністичним спектаклем у тодішній Росії [270, с.687]. Водночас митець як визначальну стверджував саме цю «різноманітність комбінацій», що залежить від національного типу культури. Отже, можна додати, що для з'ясування цієї різноманітності потрібні типологічні зіставлення та аналогії.

М. Куліш писав у 1924 р. в листі до І. Дніпровського з приводу творчості М. Хвильового, що тут «світиться Москва» (маючи на увазі «Гольй год» Б. Пильняка), і це пояснюється тим, що «або тут епоха, або якість споріднення, або вплив школи» [269, с.507]. А за десять років, у 1934 році, за кілька місяців до арешту, він пише тому ж самому адресату: «Закінчив читати про Французьку революцію. Кинувсь, чи не було якогось відгомону, хоча б легеньких збриж од

цієї революції на поверхні українського життя... Сковорода. Прочитав уважно про Сковороду...» [269, с.63]. Отже художнє мислення українського драматурга було компаративним.

Таким чином, вітчизняна драматургія та театр у період постекспресіоністичних експериментів були спрямовані на пошуки типологічних аналогій, як у далекому контексті, так і у найближчому. Як здається, українські моделі експресіоністичної драми були значно більше національно маркованими, ніж базова німецька. Можливо, саме в цьому полягає внесок української драми у світову.

Дія багатьох еталонних експресіоністських п'єс фрагментувалася у серію невеликих зображень або епізодів, що рухаються поштовхами від однієї сцени до іншої. Цей стиль театру був названий *Stationendrama* (драма стану) і був безсумнівно похідним від принципів середньовічних містерій, вважають дослідники цього напрямку. Отже у жанровому відношенні драма експресіонізму поверталася до витоків європейського театру, а, згідно з концепцією вибухового та поступового розвитку жанрів драми, повинна була посісти місце початку чергового циклу культури. Таким початком традиційно і вважається доба 20-х рр. ХХ ст., адже експресіонізм становить одну з найвпливовіших течій авангарду.

Німецька еталонна драма експресіонізму із незначним запізненням отримала надзвичайну популярність на початку 20-х рр. у російському та українському сценічному варіантах (Вс. Мейєрхольд, Л. Курбас) не в останню чергу завдяки притаманному їй мотиву месіанства та пов'язаному з ним мотиву перебудови, перетворення, оновлення людини, створення нової людини. Про необхідність перетворення людини як першочергове завдання культури багато йшлося у ранньорадянському суспільстві.

Цей мотив, дуже важливий для експресіонізму взагалі, – не міг не набути у 20-ті – 30-ті рр. на єдиній геополітичній території, нехай і штучно утвореній, певних спільних рис. Експресіоністському проекту нової людини у Ф. Верфеля, Г. Кайзера та інших базових німецьких драматургів присвячуються в Україні

серйозні новаторські розвідки [175], але те, що лежить на поверхні – радянський «проект» як експресіоністичний – тільки починає викликати зацікавлення дослідників. Тетралогія М. Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Патетична соната». «Маклена Граса») створювалася з незначним випередженням у часі у порівнянні з дилогією В. Маяковського «Клоп» та «Баня» та сьогодні всесвітньо відомими трагікомедіями М. Ерדмана «Мандат» та «Самоубийця». Довгий час останні п'єси російського поета вважалися антиміщанськими та антибюрократичними сатирами, так само, як і неопубліковані свого часу п'єси М. Ердмана. Питання про віднесення їх до експресіонізму сьогодні немов би є вирішеним, так само, як стосовно ранніх драматургічних спроб поета «Владимир Маяковский» та «Мистерия Буфф», чого не можна сказати про модерну драму М. Ердмана, вивчення якої тільки починається.

Те ж стосується і «Народного Малахія» М. Куліша, адже пошуки витоків фанатизму головного героя у його міщанському світогляді виглядають приблизно так, як маркування, скажімо, п'єси Г. Кайзера «Від ранку до півночі» в термінах антиміщанської сатири на підставі того, що герой Кайзера, як і Малахій Стаканчик у Куліша, тікає від своєї родини якраз напередодні обіду. Цей факт призводить в німецькій п'єсі до смерті матері, а в українській – до втечі та наступного самогубства молодшої доньки. Обидві п'єси розробляють засадничий для експресіонізму мотив страху смерті, що змушує людину долати не тільки простір, як в «Імператорі Джонсі» Ю. О'Ніла, а й час, наприклад, купуючи собі минуле ціною життя, як в «Коралі» Г. Кайзера.

Радянський тип культури 20-х -- 30-х рр. внутрішньо базується саме на відчайдушних спробах подолання страху смерті. Категорія майбутнього, традиційна для російської культури XIX -- поч. XX ст., у 20-ті – 30-ті роки набуває рис монументальності як феномен філософський, політичний, ідеологічний, етичний, естетичний тощо. Тому експресіонізм в Радянській Росії, як і в Україні, потрапив на родючий ґрунт.

Але екзистенційне розчарування, що є характерним для російської радянської ментальності, в українській радянській ментальності доповнювалося розчаруванням у можливості національного самовизначення. Чи можна говорити про національний тип експресіоністської драми? Здається, що так, попри всю принципову абстрактність цього напрямку. Сучасна критика авангардних напрямів визнає не тільки їхній космополітизм та інтернаціоналізм, покладений в основу авангардного дискурсу, а й націоналізм, які діячі авангарду залучили до підтримки передового мистецтва, як це трапилося, наприклад, в Англії в перші десятиліття ХХ ст. [570, р.5].

Легше за все визначити національну специфіку поєднанням традиційно-реалістичного і умовного театру. Але тоді не можна пояснити труднощів із сприйняттям вистав за «Народним Малахієм» у Л. Курбаса або за «Майстрами часу», приміром, у 2 студії МХАТу.

Власне, розробку месіанського проекту українською драмою, близькою до експресіонізму, можна умовно поділити на три типи.

Перший – із збереженням зовнішньої національної специфіки, увага до проблем національного типу сприйняття та культури – принаймні в межах абсолютно умовної дії. Скажімо, географічні координати місця дії п'єси «Від ранку до півночі» можна приблизно дешифрувати з першої об'яви. Дія двох п'єс з тетралогії Куліша відбувається в Харкові, одної – в Україні, одної – в Польщі. Так само, як дію «дублінської» трилогії Ш. О'Кейсі, близької до експресіонізму, прив'язано до подій Великоднього повстання 1916 р. Отож, маємо справу із певним національним типом месіанства.

А ось такий драматург, як І. Кочерга, створює національну драму на матеріалі історичному і позаекспресіоністичному, а у своїх сучасних драмах, що тяжіють до експресіонізму, залишає тільки географічний простір, де потяги рухаються у напрямку Києва та Москви. Провінційна територія з її містечковою географією є ареною загальнофілософської дії, де вирішується проблема простору та часу у модерну епоху. Месіанство тут розглядається в межах радянської категорії майбутнього. Це другий тип.

Нарешті, В. Винниченко у трагедії «Пророк» переносить дію на загальноземний ґрунт і створює месіанський проект, знищений цивілізацією американського типу. І це становить третій різновид. Зупинимося спочатку на першому різновиді.

Елементи експресіоністської драми в українській драматургії чи не найбільше присутні у творчості М. Куліша. Месіанський проект Нового Єрусалиму викладений саме його напівбожевільним героєм Малахієм Стаканчиком, хоча фанатична віра у майбутнє як риса експресіоністського дискурсу спостерігається в кожній з його п'єс. Потрактуванням месіанського проекту у «Народному Малахії» присвячено чимало критичних розвідок. Є, втім, ще певні жанрові особливості, що не знайшли адекватного пояснення. Проект Малахія дивним чином пов'язаний із дуже популярним у 20-30-ті рр. рухом винахідництва та раціоналізаторства, який підтримувала влада. Раціоналізувалися абсолютно всі сфери не тільки виробничого, а й приватного життя, навіть екзистенційні питання буття, як то безсмертя, яке реально мріялося досягти за допомогою науки. Так, дореволюційна ідея наукового воскресіння мертвих російського філософа М. Федорова наслідувалася в державних проектах відповідних галузей наук природничого циклу, а також у фантастичних сюжетах радянської літератури. Раціоналізаторству підлягала також категорія часу: п'ятирічні плани радянської влади були не чим іншим, ніж намаганням оволодіти таємницею часу («п'ятирічку -- за чотири роки!»).

В трагікомедії В. Маяковського «Баня» автор винаходу машини часу, за допомогою якої позитивні герої переносяться у щасливе комуністичне майбутнє, своїм напівбожевільним фанатизмом трохи нагадує Малахія. Ці дві п'єси – майже сучасниці, і типологія радянського месіанства проглядається в обох цих творах. Тому, безперечно, правомірним є зіставлення українського проекту з романом Д. Джойса «Улліс», який перекладався і був відомим в Україні. Таке співставлення робить М. Ласло-Куцюк [275, 233-266], але не менш правомірною є суто радянська типологія месіанського проекту як раціоналізаторства в суспільстві 20-30-х рр. І разом із тим, раціоналізм цього

проекту дивно поєднується з магічним та оніричним світосприйняттям. У метафізичному сенсі раціоналізаторство як триумф радянського позитивізму було нічим іншим, ніж підсвідомим намаганням оволодіти таємницею смерті і таким чином відвести її. Отже раціоналізаторство мало стати перемогою над жахом смерті. Тому сцена оновлення людини в уяві Малахія має сакральне значення перемоги над смертю. Зазначимо далі, що тому сковородинському типу месіанства, який слушно знаходять в цій п'єсі, притаманна амбівалентність: це і проповідь, як і належить експресіоністичному проекту, і трагікомічна самоіронія водночас. Дивно, що ця амбівалентність національного месіанства (адже у Малахія не тільки загальний проект, а й національний теж) не поширюється критикою на інші твори тетралогії, які сприймаються недіалогічно. «Маклена Граса» взагалі руйнує месіанський проект зсередини: кінцевим результатом фанатизму тут стає перетворення дитини, та ще й дівчинки, - на холодного вбивцю.

Особливості національної ідентичності українського експресіонізму чітко виявляються у співставленні з експресіоністичними тенденціями паралельно в ірландській та російській драматургії. Так, театральне народження експресіоністично забарвленої п'єси Ш. О'Кейсі «Плуг та зорі» в Дублінському театрі Абатства у Йетса супроводжувалося скандалом, схожим на нелегку долю вистав Л. Курбаса за п'єсами М. Куліша та вистав Вс. Мейерхольда за п'єсами В. Маяковського. Але причини були іншими. Ірландський драматург завинив перед ірландським національним рухом. В його п'єсі прибічники ірландської Громадянської армії виявляються так само винними в смерті жінок та дітей, як і імперські британські війська. Давно було помічено, що за принципом вертикального членування внутрішнього простору будується у М. Куліша не тільки «Патетична соната», а й «Маклена Граса», де горішній простір, до речі, позбавлений значення духовного простору, як і у Ш. О'Кейсі. Адже в усіх трьох «дублінських» п'єсах Ш. О'Кейсі дія теж відбувається на різних поверхах одного будинку, завершуючись на злиденній мансарді, де вбивають і де

помирають жінки. В «Патетичній сонаті» в мансарді живе поет, а жінку вбивають у підвалі...

Протиставлення побуту та вічності стає типовим елементом дії драми експресіонізму. Особливо це стосується такої «харчової» деталі, як курка. Так, «Майстри часу» І. Кочерги мають другу назву «Годинникар і курка», дже серед персонажів п'єси – дійсно, курки, живі і смажені, як і в першій дії «Народного Малахія», де смертю улюбленої курки намагаються затримати новоявленого месію вдома. Але цей наскрізний персонаж, або ж деталь, що повторюється, - не є суто українським. Так, у В. Маяковського в комедії «Баня» перші ж репліки ставлять в один ряд знову годинники і курку: «Что, все еще в Каспийское море впадает подлая Волга? – Да, но это теперь ненадолго. Часы закладывайте и продавайте. [...] Мы ей под крылышко штепсель, выключим время – и сиди, курица, и жди, пока тебя не поджарили и не съели. – Какие инкубаторы, какие курицы?! [...] Скоро из меня самого курицу сделаешь». Якщо порівняти, то в п'єсі Ю. Олеші «Заговор чувств» такою харчовою деталлю стає ковбаса, у Г. Кайзера в п'єсі «Від ранку до півночі» – котлети, а у того ж В. Маяковського в фєєричній комедії «Клоп» -- оселедець. Є дійсно щось містичне в появі курячої деталізації в драмі експресіонізму поряд із традиційним образом Часу – Вічності – Безсмертя. Родоначальник російської експресіоністичної драми Л. Андрєєв ще у першому десятилітті ХХ ст. в п'єсі про спокусу Вічністю вважає за необхідне ввести знову-таки цю курячу тему («Анатэма»). Експресіоністична деталізація виникає як протест проти реалістичної-натуралістичної деталі з одного боку, і символічної-імпресіоністичної – з другого боку. Курка, ковбаса, котлети та оселедець не просто епатують глядача-читача. Поставлені в один ряд із Вічністю вони переводять немов би реальний план дії у псевдореальний, підказують оману побуту і повсякдення, перетворюючи їх у візії та фантазми.

Найвищий рівень підкорення псевдопобуту -- Вічності знаходимо у п'єсі, що певним чином наближується до пізнього експресіонізму, або постекспресіонізму. Це – «Наше містечко» (1938) Т. Вайлдера. Буденне життя

маленького містечка виявляється чарівним лише мертвим, які можуть підкорити собі час, але радощів у цьому не знаходять. Все це не варто єдиного прояву справжнього людського почуття... П'єса Т. Вайлдера цікава ще й тому, що в ній можна побачити втрачений для української експресіоністичної драматургії шлях поєднання абстрактного задуму з рисами національного життя. Адже «Наше містечко» – це саме американське провінційне містечко початку ХХ ст. Треба було цю конкретику прискіпливо подати, щоб ми нарешті зрозуміли, що все це є абсолютно неважливим перед обличчям Вічності. Постекспресіонізм, як здається, був би дуже плідним шляхом для українського етнографічного театру. І, гадаймо, М. Куліш цим шляхом вже йшов. П'єсу Т. Вайлдера було написано у 1938 році. М. Куліша було розстріляно на Соловках у 1937 р. після трьох років ув'язнення.

Для В. Маяковського, приміром, проблеми «націоналізм-інтернаціоналізм» не існувало. Національна культура, писав він, перебуваючи в Баку, це «не відколок з московської культури [...].Подібності культури – це не насильство сотні мільйонів над десятком – це спільність ідей одного трудового людства» [309, с.512]. Саме з погляду загальності ідей виникає в нього в «Клопе» помітний трагічний скепсис стосовно загального ж проекту створення майбутньої людини. Ситуацію «людина як зоологічний експонат в клітці» можна знайти в творах експресіонізму, скажімо, це фінал «Волохатої мавпи» Ю. О'Ніла. Але грандіозність масштабу всесвітнього механізованого майбутнього у В. Маяковського, зведення живої людини до ролі годівника останнього екземпляру клопа, звернення брудного, але живого «експонату» по допомогу до глядачів, зброя, що на цей раз не стріляла, але тримається наготові, -- все це перетворює експеримент російського поета на унікальний. Рационально-науковий процес невдалого перетворення Присипкіна на нову людину створює немов би відповідь на релігійно-містичне оформлення цього процесу в оніричних візіях Малахія Стаканчика.

У 1931 р. російський драматург М. Булгаков читав акторам театру О. Таїрова свою експресіоністичну п'єсу «Адам и Ева». В ній за задумом вже в

першій дії гине повністю ціле місто Ленінград. П'єсу було відхилено ще під час читки. Наступні об'яви в п'єсі відбувалися на зруйнованій околиці міста, де кілька живих городян ставили намети на голій землі. Національний топос був знищеним. Для М. Булгакова залишався шлях на Єршалаїм в його романі. Кількома роками раніше Малахій Стаканчик в ролі Месії в своїх візіях вів оновлене ним людство абстрактним голубим пейзажем до Нового Єрусаліму. Закінченням візії було «голубе ніщо». До певної міри «ніщо» протирічить експресіоністській Вічності. Шлях був обірваним, як для російської експресіоністичної моделі, так і для української. Але, як стверджував Ю. М. Лотман [289, с. 59,144,148,447-457,603-613], трансплюючи на історію культури природничу теорію І. Пригожина про закономірні та випадкові процеси, ми можемо мати уявлення про шляхи, втрачені однією культурою за допомогою типологічного порівняння з іншими культурами, в яких ці шляхи збереглися і здійснилися. Як здається, радянський експресіоністичний проект мав би трансформуватися у sham realistic драму екзистенції. Тоді проект Кулішевого типу був би національно іншим, ніж проект типу М. Ердмана, так само, як в імагологічному дискурсі ілюзорна реальність образу Харкова, загалом харківського тексту, відрізняється від такої ж ілюзорної реальності образу Москви і московського тексту. Але трансформувалися ці проекти у єдиний проект соціалістичного реалізму з його уніфікацією національного та інтернаціонального.

2.3.2. **Драматургічний образ сучасного пророка у матрицях містерії та трагікомедії. «Пророк» В. Винниченка та «Адам и Ева» М. Булгакова.**

Риси експресіонізму в творчості українського письменника дослідники почали відзначати у зв'язку із загальним відродженням в останні десятиліття інтересу до цього напрямку першої половини ХХ ст. Сьогодні жодне дослідження поетики та стилістики митця не обминає цього питання. Грунтовним є інтерес до філософсько-естетичних засад напрямку, а також намагання розглянути романи та п'єси В. Винниченка у колі експресіонізму та постекспресіонізму [423, с.92-196]. Ця тенденція знаходиться цілком у річищі універсальної орієнтації вітчизняної культурології на європейську модерну культуру. Втім, як здається, не слід нехтувати й не менш близьким контекстом, який склався історично та формувався за колоніальним типом.

На необхідності вивчення російського контексту творчості В. Винниченка, в діяльності якого невдалий життєвий проект зробитися російським письменником посів неабияке місце, наголошував ще Г. Костюк. Пропонуючи напрямки майбутніх досліджень, він відзначав: «Треба всю творчість Винниченка проаналізувати в порівняльному пляні на тлі українського та російського літературного й суспільного процесів початку нашої доби. [...] Чи були це впливи і наслідування, чи тільки така звичайна в мистецькій творчості ідейно-психологічна співзвучність, зумовлена часто подібними соціально-культурними умовами народів та подібним психологічним баченням світу авторів» [255, с.18-19;20;21].

«Я хотів би, -- писав у “Щоденнику” драматург, глибоко ображений закидами у зраді національному письменству, -- щоб увесь світ мене читав, на всіх мовах друкувати свої праці, лишаючись українцем, як лишаюсь ним тепер, друкуючи по-російському» [322, с.33]. Проте проблему цієї винниченко-російської «співзвучності», попри всі численні наявні спроби [322, с.15-16,32-33; 262, с.393-538], ще навіть не поставлено на рівні сучасної компаративної поетики. Головним все ж таки залишається питання про

окремість кожного з національних досвідів, і метою сучасних порівнянь стає визнання неповторності національної моделі світу. Очевидно, що російські письменники ще не стали національними героями України, як став у винниченкові часи національним героєм Америки -- Чехов, за висловом Елмера Райса. А разом із тим, В. Винниченко отримав класичну російську освіту в місті, де працював автор відомого підручника з російської словесності і де періодика залюбки друкувала матеріали з типологічного співставлення української та російської літератури [322, с.15-16], а, ставши драматургом, «значні зусилля спрямував у бік російського та європейського театрів» [322, с.32]. Навіть звинувачення письменника в «арцибашевщині та андрєєвщині» ставило його в один ряд саме з цими одіозними російськими митцями. Треба зауважити, що тему цю не можна вичерпати російсько-українською критичною рецепцією [262, с.393-538], хоча цей етап є необхідним.

Сучасні дослідники драматургії В. Винниченка в європейському контексті у висвітленні питання про витoki експресіонізму у творчості митця орієнтуються переважно на досвід німецькомовного експресіонізму 10-х -- поч. 20-х рр., хоча навіть цю проблему скоріш тільки поставлено, а не досліджено детально. Закономірним є звернення переважно до пізньої драматургії А. Стріндберга, «батька» європейського експресіонізму, глибоке знайомство з творчістю якого з боку українського драматурга не потребує доведень навіть з точки зору театральної «моди» на Стріндберга у слов'янському світі на початку ХХ ст. До «провісників» експресіонізму належить також і Ф. Ведекінд, творчий досвід якого чітко відлунується у п'єсах В. Винниченка і що поки що проходить повз увагу дослідників. Але власне експресіонізм у вузькому розумінні традиційно розуміється як драматургічна практика німецькомовних письменників 10-х – поч. 20-х рр.: Г. Кайзера, Ф. Верфеля, Е. Толлера, В. Газенклевера та ін [499-501].

А водночас у сучасному мистецтвознавстві феномен експресіонізму все частіше трактується розширено, вводиться поняття пізнього експресіонізму,

або постекспресіонізму, що охоплює явища кінця 20-х - 30-х років, і навіть повоєнну драму [42]. Треба також відрізнити постекспресіонізм як магічний реалізм у мистецтвознавчій критиці 20-х рр. [423, с.93] і той же термін у сучасному розширеному розумінні [442, с.13]. Розширення значення терміну може викликати подвійну реакцію. Так, наприклад, ще Ю. Тинянов у 1921 р. відзначав, що в експресіонізмі «виявилось надто багато родичів... рідня поважна, але чи не забагато? (Почасти нагадує бібліотечний каталог)». Проте той же Ю. Тинянов знаходив «слов'янські впливи» на німецький експресіонізм у творчості Гоголя, Толстого, Достоевського... Ф. Гюбнер розглядав традицію російської класики як одну із складових німецького експресіонізму поряд із шопенгауеровським песимізмом та трагічним оптимізмом Ніцше [465, с.136].

Питання про обізнаність українського письменника з німецькою драмою експресіонізму 10-х – поч. 20-х рр. повинно стояти окремо. Ясна річ, що, перебуваючи у Німеччині, В. Винниченко знаходився у колі впливу цього театру. Але безсумнівним є також його обізнаність з творчістю родоначальника російського драматургічного експресіонізму початку ХХ ст. Л. Андрєєва. Не треба забувати, що перша російська експресіоністична драма «Жизнь человека» Л. Андрєєва з'явилася в один рік із знаковою для експресіонізму п'єсою А. Стріндберга «Соната примар» – 1907. І значно раніше драматургії німецького експресіонізму - Г. Кайзера, Ф. Верфеля, Е. Толлера, В. Газенклевера та ін., -- що склала естетичний еталон цього напрямку. Російський автор був в ті часи за рейтингом статей, книг та рецензій першим драматургом Росії після смерті А. Чехова у 1904 р. і значно популярнішим за М. Горького-драматурга. Принаймні найвище місце у рейтингу драматургів вже єднає «модного» Винниченка із «модним» Андрєєвим. Але, звичайно, не тільки.

У російському часописі «Земля», де вперше побачили світ кілька романів В. Винниченка, друкувалася й відома п'єса Л. Андрєєва «Жизнь человека», яку російські дослідники вважають безпосереднім використанням принципів цього напрямку за кілька років до появи класичної німецької моделі 10-20-х рр.

Написані і перекладені значно пізніше драми Г. Кайзера російська критика одноставно поєднувала з «Жизнью человека» Л. Андрєєва, втім як і з Достоєвським, Гоголем, Чеховим. Безперечно, якщо відносити до раннього експресіонізму пізні драми А. Стріндберга та драми Ф. Ведекінда, провісників цього напрямку, а також драматургічні експерименти О. Кокошки («Убивця, надія жінок», 1907), майже одночасні з Л. Андрєєвим, а також перші експресіоністичні новели Г. Мейрінка (1902), то досвід російського драматурга залишається суто національним проектом. З іншого боку, винниченкового «Пророка» єднає з російським експресіонізмом кінця 20-х рр., як і з експресіонізмом М. Куліша, хоча б спільна сумна доля – виключеність із історичного літературного та театрального процесу свого часу як у М. Куліша та В. Маяковського, В. Винниченка та М. Ерדмана. Така ж доля була і у п'єси «Адам и Ева», що належала на той час «радянському безробітному» (так названо персонажа п'єси М. Ердмана «Самоубийця») -- М. Булгакову. Драму В. Винниченка «Пророк» було написано у 1929 р., тоді ж, до речі, сам автор почав перекладати п'єсу російською мовою. Але надруковано її було вперше лише 1960 р. у видавництві УВАН [189, с.181].

«Пророк» розглядався дослідниками в річищі європейської драми екзистенціалізму, яку письменник випередив на три десятиліття, а також як свідомо полеміка з «Брандтом» Ібсена [189, с.177-189]. Мається на увазі співзвучність тем і мотивів в колі європейської драми ідей. Але подібні порівняння зовсім не відмінюють належність п'єси до історично сучасного авторові пізнього експресіонізму, як і аналогій у колі російської драми експресіонізму, яку письменник добре знав. Власне, сучасні українські дослідники драматургії Винниченка вже вийшли на рівень компаративної постановки проблеми українського та російського експресіонізму, принаймні на рівні її визначення. Вдалою здається, приміром, спроба побачити п'єсу В. Винниченка на тлі слов'янської драматургії у жанрі антиутопії, зроблена Г. Сиваченко [423, с.74-85].

Спробуємо розглянути бодай деякі аспекти цієї проблеми, пов'язані із традиційним для європейського експресіонізму мотивом приреченості пророка, якого знищує влада. Цей мотив, власне не є визначальним саме для експресіонізму. Але саме модерні (або авангардні) напрямки ХХ ст. спромоглися актуалізувати цей мотив в інтертекстуальному полі попередніх стилів та жанрів, а відтак створити подвійну картину світу, де містеріальне бачення поєднується із сучасною мелодрамою. Зосібна важливим це стає для української драматургії, складні історичні стосунки якої із мелодрамою давно стали вже традиційною темою для мистецтвознавців. В такому семантичному контексті і тема самогубства пророка у В. Винниченка має подвійне висвітлення. На надмірну кількість самогубств у п'єсах українського драматурга як на рису старого мелодраматизму, поєданого із сучасною модерністю ХХ ст., слушно вказують і винниченкознавці [352, с.129]. «Пророк» розглядається в ряду української «пророчої» п'єси [257, с.181-182], де амбівалентність образу пророка пов'язується із амбівалентністю сучасного світу [450, с.133-134]. Саме амбівалентне поєднання мотиву пророка і мотиву влади відрізняє жанри експресіонізму від традиційної мелодрами та трагедії шекспірівського типу («Ромео та Джульєтта»), трагедії Расіна («Федра») тощо. Але завперше тема смерті пророка пов'язується з містерією, або ж точніше з такими її жанровими різновидами, як міраклъ та мораліте. Щодо російської драми початку ХХ ст., то ці жанри дуже активно використовувалися як символізмом, так і експресіонізмом. Цю домінанту російської драми було своєрідно трансформовано у неонатуралізмі, напрямку 900-х – 10-х рр, якому не був чужим і український драматург.

Жанрова специфіка російської та української драми експресіонізму у порівнянні з еталонним німецьким взірцем стає наочною при зіставленні подвійності побуту у п'єсах з використанням такого традиційного жанрового мотиву, як «смерть пророка». В радянському типі культури мотив смерті пророка логічно впливає з абсолютизації утопічної ідеї майбутнього і становить постійний фон розповіді про Новий Єрусалим. Саме

новоєрусалимська, новохристиянська утопія та жанровий мотив смерті пророка зближує такі різнопланові речі, як соціалістичне мистецтво і експресіонізм. Що це: радянське життя навіювало певний фінал, чи силове поле експресіонізму ще було дієвим за десять років після спроб німецьких драматургів і впливало не тільки на творчість, а й на саме життя? Небізпідстаним було б зіставлення цього мотиву з аналогічним в трилогії Г. Кайзера («Кристал», «Газ-І» і «Газ-ІІ»), яка не в останню чергу базується на варіаціях цього ж мотиву. В першій частині -- «Кристал» -- пророцтво у загальному розумінні відсутнє, адже Мільйонер свідомо віддає життя зовсім не за перетворення людства, а за другу редакцію власної біографії, купуючи такою ціною щасливе минуле у дитинстві та юності, чого він був позбавлений насправді. Але для експресіонізму, вкрай суб'єктивного стилю, який переносить увагу із збуреного світу на збурену душу окремої людини, бажання героя «Кристала» віддати життя за власне минуле може вважатися різновидом ідейного месіанства, месіанства заради однієї людини – самого себе. Друга характерна риса цього мотиву – орієнтація на свідомо ілюзорний світ, до якого прагне герой. Спогади, марення, видіння, сни – це семантичне поле експресіонізму за його визначеннями. І в цьому виявляються величезні можливості для опису утопій ХХ ст., адже, за словами персонажа п'єси М. Куліша, «комунізм – це тільки хвора мрія потомленого людства». Це вже типово експресіоністська метафора.

У класичній п'єсі Г. Кайзера «Від ранку до півночі», що вплинула на весь світовий театр 20-х рр., фінал із самогубством після низки кінематографічних сцен-снів головного героя-касира, який тікає, заволодівши великою сумою грошей, -- поєднується із картинами ілюзорно-показового перетворення окремої людини на зібранні Армії спасіння. Ці картини близькі до оніричних сцен у трагікомедії М. Куліша «Народний Малахий», де маска кітч ховає поетику «кінця світу». Сцени майбутнього в іронічній комедії В. Маяковського «Клоп» також вибудовуються в стерильному геометричному просторі зміненого світу. У другій і третій частинах згаданої трилогії Г. Кайзера також виникає мотив спасіння світу. Так, «Газ-ІІ» створює вже типово

експресіоністську картину смерті пророка в космічних масштабах всесвітньої катастрофи. Син мільйонера невдало намагається переконати робітників своєї вибухонебезпечної «фабрики газу», що виробництво слід припинити і розбити на території фабрики зелені садочки з хатинками. (Згадаймо, що дещо раніше подібну утопію пропонував герой п'єси А. Чехова «Вишневий сад»). Мільйонер-робітник, нащадок все тієї ж родини, прагне запобігти використанню нової газової зброї тотального винищення, але його не слухають. Смертельна кулька, якою йому вдається заволодіти, вибухає у нього в руках, перетворюючи миттєво місце дії на руїни із скелетами. На початку 30-х рр. М. Булгаков пише свою експресіоністичну п'єсу «Адам та Єва», де у подібний спосіб від газової фантастичної зброї гине спочатку ціле місто Ленінград, а загалом і майже цілий світ, і також виводить свого пророка, доля якого, як можна здогадатися за фіналом, буде трагічною.

Згідно із поетикою експресіонізму, домінантним суб'єктивним світобаченням, мотив смерті пророка стає частиною загибелі світу, отже, черговою перемогою сил зла, що первинно ототожнюється з тим чи іншим різновидом Сатани. Образ Анатєми та Когось у Сіромі у Л. Андрєєва має постійну традицію у творчості цього письменника, як і у М. Булгакова. Сатанізм образу Дерігана, винищувача з «Адама и Евы», був вже поміченим дослідниками. Безперечно, відчутні ці риси і в образі Райта в п'єсі-антиутопії В. Винниченка. Адже, спокушаючи пророка самогубством, він водночас змушує його з точки зору європейської та американської релігійної рецепції читачів впасти в непростий гріх. Утім, з точки зору самого пророка, близького до релігійності екуменізму у широкому розумінні, що вбирає в себе мотивацію східних релігій, самогубство з ідейних міркувань задля порятунку людства, збереження віри стає вже не гріхом, а подвигом. Він, все ж таки, східний пророк. Райт це добре враховує. Амбівалентність мотивацій «Схід-Захід» робить твір В. Винниченка дуже сучасним у добу всесвітнього східного тероризму, що ґрунтується на розумінні самогубства як подвигу. І все ж таки В. Винниченко зберігає європейський тип мислення, незважаючи на постійні

захоплення протягом життя духом східних культур. Це позначилося на традиційному вирішенні образу сучасного спокусника: доводячи пророку необхідність самогубства, він звично несе людству зло, незважаючи на модерну парадоксальну аргументацію зла як добра. Адже віра, побудована на збереженні ілюзій, не буде стійкою.

«Пророк» В. Винниченка розвиває тему легенди про Великого Інквізитора Ф. Достоевського з роману «Братя Карамазови». На початку ХХ ст. цей текст отримав друге життя і постійно функціонував у полі культури, про що український письменник не міг не знати. Єдиний нюанс – В. Винниченко не наважився ототожнити свого героя із Спасителем, а сюжет – із другим пришествям, яке для людей виявилось непотрібним, як це зробив Ф. Достоевський. В цьому драматург був напрочуд вірним не тільки почуттю мистецької міри, а й жанру. Його п'єса функціонує у межах мораліте, не переходячи до містерії, адже Пророк, попри свою, втрачену у суєтному світі здатність до незвичних дій, залишається лише людиною, хоча певні паралелі із євангельським мотивом спокуси Христа у пустелі все ж таки існують.

Зміна жанрів «мораліте – містерія» в драмі експресіонізму відбувається як не дуже вдала спроба сучасного апокаліпсису у творі Г. Кайзера «Пекло – Шлях – Земля». Спочатку звичайний персонаж – Художник – поступово перетворюється на пророка, месію, вождя, який викриває злочини суспільства, веде людей до нового життя, а наприкінці зникає, розчиняється в урочистому ранковому небі, розчиняється в усіх людях, залишаючи по собі голос у могутній світовій симфонії будівництва всесвіту. Пророк у Винниченка потребує для цієї мети спеціального технічного пристрою...

Згідно до онтологічної моделі «загибель пророка», пророцтво не буває безневинним, його віддалені наслідки непередбачувані. Так, в «Анатеме» Л. Андрєєва гине не тільки головний герой, який прийняв на себе роль Спасителя, а й натовп випадкових людей. В п'єсі В. Винниченка такою безневинною жертвою, за логікою, повинен стати Рама, єдиний з апостолів, хто болісно розуміє згубність переродження вчення. Спокусник Райт логікою і

фактами доводить Амарові небезпечність пророцтва: «Твоє вчення руйнує світ. Ти вчиш любові, а викликаєш ненависть. Ти сієш мир, а виростає ворожнеча. Ти проповідуєш братство, а загострюєш розбрат... Даючи одним, ти цим самим відбираєш у других... що для одних добро, то воно для других є зло. А наслідком цього злидні, самогубства, злочинства, зневір'я, розпуста...» [Тут і далі цит. за: 95]. Мотив смерті пророка у В. Винниченка пов'язується з його «титальною» темою амбівалентності брехні: «Брехнею можна врятувати віру і щастя?» – із подивом запитує Амар. У своїй останній проповіді любові та щастя він закликає нічого не жаліти задля щастя людства, навіть правди. Великий Інквізитор в романі Ф. Достоевського, змалювавши перед своїм полоненим щасливе життя людства у світі ілюзій і небезпеку правди, відпускає його з в'язниці з тим, щоби заради загального щастя він більше ніколи не з'являвся на Землі.

В. Винниченко модернізує цей сюжет: у ХХ ст. просто відпустити Месію вже не можна, він повинен красиво вмерти. Експериментальна драматургія українського письменника залишається такою до кінця: не тільки його Месія робить черговий експеримент із Другим Пришестям, а й і з ним самим роблять експеримент – від технічного до психологічного. Адже саме Кет бере Амара в заручники своєї сумнівної віри: вважаючи Амара людиною, вона каже, що цим обманом він вбив у ній віру в Бога. Вона експериментує із вірою і змушує Амара згодитися на смогубство. Сучасна мільйонерша -- Марія Магдаліна -- зраджує Христа і передає його катам. Ця апокрифічна тема була надто новою не тільки для християнства, а й для сучасної літератури. За жанром п'єса В. Винниченка немов би тяжіє до сучасної містерії, хоча в ній потужним є пародійний, сатиричний та водевільний елемент. Пародіюванню підлягають найсуттєвіші події християнської історії, як то вознесіння на небо за допомогою технічного пристрою. Сатиричне забарвлення мають сцени поступового перетворення учнів на звичайних комерсантів, а водевілю належать сцени, коли відвідувачі, щоб побачити Амара, ховаються під меблями в його помешканні тощо. Найбільший трагікомічний ефект має лицемірне звернення Райта,

ініціатора самогубства пророка, до Кет у фіналі, після штучного «вознесіння»: «Настала велика ера амар'янства на землі, сестро!». Райт блазнює, але це невідомо насправді віруючим оточуючим. Але все ж таки жанр не сягає трагікомічного як неподільного світовідчуття, і залишається у межах сучасної містерії як мораліте – розповіді про життя дійсного спасенника.

Основною темою «Пророка» є не стільки фатальна доля у сучасному суспільстві фінансового зиску будь-якої ідеальної проповіді любові та добра, неминуче переродження високої ідеї, -- скільки стійкий намір фінансової та політичної влади не просто витіснити «іншого» з життя, а й нажитися з нього, навіть з його смерті. Для цієї мети створюється певна «антиідея», яка декларується як «вища ідея». Райт – антипод Амара в п'єсі -- штовхаючи пророка на самогубство, яке видається масам за вознесіння, ставить за мету зміцнити таким чином сучасну цивілізацію, надавши їй релігійної ідеї. Отже він зберігає не тільки прихильність своєї коханки Кет, яка захопилась пророком Амаром, а й зручний для нього стан речей, політичний устрій, що надає йому можливість без перешкод й надалі спокійно збагачуватись за рахунок інших. Цей суспільний зміст твору дещо переважає його містико-сакральний зміст, адже В. Винниченко сміливо поєднав долю свого східного пророка з долею Христа. Рішення Амара прийняти пропозицію Райта і обманути ціною власного життя людей, які вірили в його боговизначеність, пояснюється не тільки тим, що для нього збереження віри в ідею любові було важливішим за саме життя, а й тим, що він відчув в собі втрату сакрального і перетворився на звичайну людину, здатну на кохання до жінки та на звичайний людський гнів. Цей аспект значно поступається першому. Але для автора важливим було те, що Амар – справжній сакральний пророк, наділений надлюдськими можливостями до створення чуда. Втім, можна узагальнити сюжетну ситуацію. Сакральний зміст може бути усвідомленим як трагічна доля геніальної людини, а Амар був дійсно непересічною особистістю, -- у сучасному суспільстві. Адже геній несе у собі теж дещо сакральне, ірраціональне. Це завжди «Інший» у суспільстві як тоталітарному, так і демократичному.

І тоді російським жанровим аналогом «Пророка» можна вважати написану двома роками пізніше і так само невідому протягом багатьох років на батьківщині п'єсу М. Булгакова «Адам и Ева» (1931, друк. у СРСР у 1987). Створена на замовлення ленінградського Червоного театру, вона очікувалася як фантастична п'єса про майбутню війну, яка продемонструє ідейне протистояння двох цивілізацій: радянської та світової «імперіалістичної». За спостереженнями сучасної критики, М. Булгаков скористався схемою п'єс і романів-катастроф, що стали популярними після першої світової війни під впливом романів Г. Уеллса. Цей тип роману відповідав уявленням того часу про неминучість зіткнення першої республіки трудящих зі світом капіталу, світовій громадянській війні й перемозі Всесвітнього уряду. Тема була дуже поширеною на ті часи, адже світова війна здавалася невідворотною, з'являлися численні романи-катастрофи про фантастичну хімічну зброю масового ураження, про винахід фантастичного опромінення: «Иприт» В. Шкловського й Вс. Іванова, «Трест Д. Е. История гибели Европы» І. Еренбурга, «Аэлита» і «Гиперболоид инженера Гарина» О. Толстого. В 1931 р. з'явилася п'єса катастроф О. Толстого й П. Сухотина «Это будет», де теж йдеться про світову громадянську війну й перемогу Всесвітнього радянського уряду [76]. Але М. Булгаков руйнує усталену схему за допомогою іншого жанрового рішення: він створює трагікомедію на свою улюблену тему про трагічну долю генія в умовах тоталітарної влади.

Після прочитання у 1931 р. дирекції Червоного театру п'єсу було відхилено. Майже у той самий час відбулося її читання в театрі Вахтангова, за спогадами Л. Белозерської, у присутності начальника Військово-Повітряних сил Алксніса: «Він сказав, що виставляти цю п'єсу не можна, тому що за поступом дії гине Ленінград». Заради справедливості варто зазначити, що в цій п'єсі гине не тільки Ленінград, а й майже вся земна куля. Мотив можливої загибелі усього світу, як і мотив спасіння його ціною життя пророка, належать до базових в експресіоністичній моделі.

Риси пізнього експресіонізму можна визначити також і в узагальненій характеристиці дійових осіб, які конкретизуються у відповідності до універсальної радянської матриці суспільства та репрезентують випадковий набір врятованих залишків населення Ленінграду: професор хімії, академік-дивак Єфросімов, винахідник рятівного променя для людства; радянський інженер-партієць, обмежений фанатик-раціоналіст, він носить ім'я першої людини Адам, та його щойно одружена жінка Єва, яка кидає чоловіка заради спасителя-професора; радянський авіатор-вiniщувач Дараган, механістична людина без страху й докору; радянський письменник-приспосованець Пончик-Непобєда з бездарним пародійним колгоспним романом, що від нього існує лише початок; радянський люмпен, якого викинули з профспілки. Хоча персонажі мають прізвища, і навіть символічно-примовисті, але високий ступень узагальненості дозволяє вважати це елементом поетики експресіонізму.

Остаточно переконує в цьому існування в сюжеті двох, немов би, загадкових персонажів-братів – Туллера першого і Туллера-другого, яких автор за сюжетом вбиває газом -- хімічною зброєю масового ураження -- під час нападу «ворогів» на Ленінград. Принаймні один із Туллерів насправді виявляється перед смертю Богдановим, а їхня підступна обережна тактика у розмові та нав'язування вигаданого знайомства видає в них працівників держбезпеки. Саме їх викликає Дараган телефоном до Єфросімова, щоб вони відібрали рятівний апарат, що має, на його погляд, військове значення. Взаємозамінність персонажів та їхня маріонетковість, відсутність індивідуалізації та будь-якого психологічного наповнення, підміна людини її роллю, функцією у всесвітній дії, характерні для драматургії пізнього експресіонізму. Подібні фігури-маріонетки з'являються також в 30-ті рр. і в романі М. Булгакова «Мастер и Маргарита». За допомогою експресіоністичної безособовості письменник розправляється з органами держбезпеки, виводячи функціонерів тоталітарної державності безпомічними перед владою ірраціонального.

В п'єсі узагальнюються навіть географічні риси суспільства певного історичного типу, адже і конаючий Ленінград у Булгакова, так само, як і Америка, що вбиває у Винниченка свого пророка, дуже відносно окреслені. Це велике місто взагалі, як і велика сучасна держава загалом. Це символ сучасної цивілізації, радянської у Булгакова і західної у Винниченка. Для Булгакова, знавця оперного мистецтва, одним із найважливіших експресивних знаків культури взагалі була опера «Фауст» (як і опера «Аїда»). Тому в його п'єсі символ класичної російської культури – місто Ленінград – напередодні самої тотальної загибелі слухає з репродукторів марш з «Фауста», що доноситься з Маріїнського оперного театру. Дія газового апокаліпсису і одночасна миттєва загибель усіх жителів Ленінграду передається двічі: за допомогою аудіо ефекту в інтер'єрі -- як розпадиння музики цього маршу з репродуктору – і як візуальний кошмар вторгнення зовнішнього простору через пролам в стіні універмагу:

«Музыка в громкоговорителе разваливается. Слышен тяжкий гул голосов, но он сейчас же прекращается. Настает полное молчание всюду» (ремарка до 1 дії). «Большой универсальный магазин в Ленинграде. Внутренняя лестница. Гигантские стекла внизу выбиты, и в магазине стоит трамвай, вошедший в магазин. Мертвая вагоновожатая. На лесенке у полки - мертвый продавец с сорочкой в руках. [...] В гигантских окнах универмага ад и рай. Рай освещен ранним солнцем вверху, а внизу ад - дальним густым заревом. Между ними висит дым, и в нем призрачная квадрага над развалинами и пожарищами. Стоит настоящая мертвая тишина. [...] Бесшумно обрушивается целый квартал в окне, и показывается вторая колоннада и еще какие-то кони в странном освещении» (ремарки на початку та наприкінці 2-ї дії) [Тут і далі цит. за: 76].

Життя людей, яких було врятовано дією чарівного променю – винаходу Єфросімова – на лісовій галявині у наметах теж узагальнено до рівня Книги Буття, яку непізнаною читають персонажі п'єси. Випадкові речі-знаки загиблї цивілізації, які оточують останніх людей, підібрані автором за принципом

експресіоністичного інтер'єру, подібного до того, що відтворюється на малярських картинах цього напрямку. Деталь в експресіонізмі взагалі відіграє ледь не вирішальну роль, а у візуальних або синкретичних мистецтвах, до яких належить театр, вона особливо значуща. Речі-залишки цивілізації в п'єсі Булгакова – принципово деформовані, поламані, вони не функціонують у своїй первісній функції: «Внутренность большого шатра на опушке векового леса. Шатер наполнен разнообразными предметами: тут и обрубки дерева, на которых сидят, стол, радиоприемник, посуда, гармоника, пулемет и почему-то дворцовое богатое кресло. Шатер сделан из чего попало: брезент, парча, шелковые ткани, клеенка. Бок шатра откинут, и видна пылающая за лесом радуга» (ремарка до 3 дії). Значно пізніше подібний довгий візуальний показ залишків зруйнованої цивілізації стане улюбленим кіноматографічним прийомом багатьох режисерів інноваційного напрямку, які використовували деякі елементи поетики експресіонізму, скажімо, А. Тарковського («Сталкер»).

Якщо у Винниченка дія рухається від первісних форм життя у першій відміні (Індія) до форм цивілізованого (Америка), але, як виявляється, бездуховного, світу в наступних, то у Булгакова рух відбувається у зворотному напрямку, від зруйнованої цивілізації до первісних форм буття. Спільним залишається стійкий намір використати життя свого пророка-спасителя «задля щастя людства», а насправді, для збереження зручного для пануючої влади усталеного порядку речей. При цьому сюжетно неважливим є те, що пророк Винниченка потрапляє до світу ще не зруйнованої американської цивілізації, а пророк Булгакова опиняється на уламках вже майже не існуючої радянської ойкумени. Спільним є також і увага драматургів до деталей – сучасних технічних пристроїв в сюжеті, що теж походить як від експресіонізму, так і від захопленням європейським та американським технічним прогресом, який в СРСР мав спотворений вигляд індустріалізації та пов'язаних із ним рухів раціоналізаторства та винахідництва. Технічний пристрій возносить пророка Амара до неба. Технічний пристрій, схожий на фотографічний апарат, винайшов Єфросімов для опромінення людей проти дії смертельного газу.

Найважливіший технічний пристрій 20-30-х рр. – літак – падає з неба з винищувачем Дараганом в другій дії «Адама и Евы» і приносить Всесвітній Уряд у фіналі п'єси.

Про те, що професор Єфросімов сприймається іншими персонажами саме як пророк, свідчить вигук враженої Єви після того, як вона розуміє, що живими залишилися лише ті, кого врятував своїм променем Єфросімов: «Він геній! Він пророк!» За Булгаковим, талант, геніальність, -- рівнозначущі пророцтву. Тому, вбиваючи талант, суспільство вбиває пророка, -- це постійна тема творчості митця. Майбутня вірогідна смерть за рамками сюжету винахідника чарівного променя, що може врятувати людство, як смерть пророка, визначає й жанр п'єси. Це трагікомедія, що виростає із сучасної містерії. Адже долю винахідника спасіння людства вже вирішено там, куди літав винищувач Дараган у пошуках вцілілої московської влади. Центральна сцена невдалої спроби лікування Єфросімова в лісовій колонії і недвозначний фінал п'єси, який залишився трагічним навіть після авторських виправлень, змушують здогадатися й про майбутнє. Події розвиваються, як в жанрі американського вестерну, якому не був чужим і В. Винниченко і який у 20-30 рр. завоював не тільки Європу, а й СРСР: з'являються маузер і браунінг і починається боротьба із стріляниною... Професор, завдяки якому сам Дараган, як і інші персонажі, залишився живим, вимагає суду. І одразу ж на лісовій галявині планується провести швидкоплинний «суд», який сучасниками письменників 30-х рр. мав би одразу асоціюватися із сумновідомими «судами трійки».

Об'єктивно в сюжеті, за підрахунками можливих голосів, якби цей суд таки відбувся, Єфросімов був би за ви роком без відкладень розстріляний: двоє «за», двоє «проти», один утримався. Але жанр п'єси -- не канонічна трагедія і не новостворений формульний вестерн. Це трагікомедія ХХ ст., в якій дійсна історична трагедія суспільства войовничих романтиків соціалістичної державності поєднується з водевільними фабульними рішеннями, і «суд трійки» відводить Єва, пояснюючи, що Дараган просто хоче усунути суперника у змаганні за єдину жінку в цьому первісному суспільстві. І хоча сучасним

читачам п'єси зрозуміло, що це не зовсім так, водевільна ситуація дає єдиний можливий вихід для продовження жанру трагікомедії. Так само і в своєму романі російський письменник влаштовує водевільну розправу за допомогою жінки над тими силами, над якими не дійсні закон та право. Це своєрідна сублімація неможливого жанру трагедії у суспільстві, де водевіль парадоксально вважається цілком слухним. Але за лаштунками сюжету трагікомедії «Адам и Ева» ховається мара майбутньої смерті пророка та спасителя. Єфросімов у глибині сюжету приречений на страту.

Дослідниками п'єси М. Булгакова було помічено, що образ Дарагана пов'язаний із символікою Апокаліпсиса (Падіння винищувача з неба на землю, його незрозуміла у побутовому плані репліка про «оперення», чудесне зцілення виразки на його обличчі, трубні звуки у фіналі п'єси) [76]. Це зовсім не побутовий образ «романтика революції», а страшний образ апокаліпсичного звіра, ангела безодні Авадонни. Можливо, в романі М. Булгакова в образі Азazelло, найстрашнішого демона у почту Воланда, пізніше відобразилися деякі риси цього «несамовитого ревнителю» радянської ідеї. «Професоре, тобі прийдеться летіти з нами», -- віддає наказ Дараган. Отже фінал п'єси М. Булгакова, як і В. Винниченка, -- вознесіння пророка на небо, примусово-добровільне, де на нього чекає смерть, сюжетна у В. Винниченка та післясюжетна у М. Булгакова.

Але пророк Амар у В. Винниченка здійснює добровільну офіру, зраджений усіма, він примушений своєю смертю свідчити ту любов до людей, яку проповідував. Тому містеріальний, сакрифальний відтінок відчутніший в цій п'єсі. Єфросімов же у М. Булгакова виявляє свою незалежність від примусу на роль жертви. Він зовсім не хоче бути страченою жертвою. Його мрія – втеча у Швейцарію разом із Євою. «Мы - мирные люди, не причиняем никому зла. Отпустите нас на волю!..» -- наївно благає Єва. На відміну від американки Кет в п'єсі Винниченка, вона не зраджує, а захищає свого пророка. Можна припустити, що тяжіння до офірності було властивим для українського драматурга і тому обирало певні жанрові матриці, близькі до сучасної

апокрифічної містерії, хоча точніше жанр має бути визначеним як мораліте, різновид містерії. Причини цього тяжіння різні: це, по-перше, особиста доля вигнанця, страдника національної ідеї, «пророка не своєї вітчизни». Адже пророк Амар здійснює свою офіру в чужій для нього країні Америці. Єфросімов може тільки мріяти про чужу країну, а померати він буде в своїй рідній.

По-друге, офірність була притаманною тому соціал-демократичному рухові, в якому виріс В. Винниченко як політична особистість. Нарешті, офірність, історична роль жертви, була образом України в очах національного руху. Офіра, до певної міри, – це національний культурний герой України другої половини ХІХ - початку ХХ ст. Усього цього була позбавлена позиція російського драматурга, який марно намагався, як його герой Мол'єр, пристосуватися до неможливої владної тиранії. А це вже жанр трагікомедії...

Отже, в межах експресіоністичної драми виникали як традиційна для жанрів експресіонізму містерія в формі мораліте, так і трагікомедія нового типу, де за популярною авантюрно-політичною фабулою поставали проблеми свободи особистості в світі ідейного насильства над цією особистістю. Драмі експресіонізму належить виключно важливе місце в жанровій парадигмі драматургії ХХ ст. Адже саме ця драма виникає як сучасна містерія, і, отже, розпочинає цикл жанрових трансформацій. Водночас вона існує також і в жанровій формі трагікомедії, що завжди з'являється на гребені вибухового циклу. Подібна жанрова насиченість може до певної міри пояснити довге життя експресіонізму і наявність його традицій у сучасній культурі.

2.3.3. Оніричний топос дії в жанрах трагікомічних видінь та антиутопій російської та української драми та модель трагікомедії експресіонізму у М. Куліша

Для компаративної поетики жанрів експресіоністичної драми важливою здається трансформація інваріантних моделей оніричного простору, який в драматургії має свої особливості, пов'язані з візуальністю зображення. Виявляється, експресіонізм не менше, ніж символізм, використовує оніричні мотиви і образи. При цьому ми виділяємо три типи таких моделей. По-перше, це вербальна модель, тобто безпосередній опис оніричного фантазму. Вона може генеруватися як слово автора і як слово персонажа. По-друге, це модель тих станів драматургічної дійсності, які функціонально наближуються до оніричного хронотопу, а у психології отримали назву змінених станів свідомості. Розрізняються три різновиди: стан екстазу об'явлення, або видінь; стан ейфорії безумства та стан катабазису, тобто уявної мандрівки у потойбічний світ мертвих. Ці стани визначаються як порогові, межові між життям та смертю, сакральні. Третя модель оніричного простору – це сон до смерті, сон перед смертю, сон як порог смерті. «Сон ніколи не присвячує себе дрібницям», -- вважав З. Фройд. Почуття приреченості, містичного жаху смерті, трагізму буття, як і ірраціоналізм та гротескова деформація вигляду зовнішнього світу взагалі становить означальну рису експресіонізму як стилю.

Одним з перших драматургів, який випробував ранню експресіоністську поетику, був автор трилогії «Жизнь Человека», «Царь-Голод», «Анатэма» Л. Андреев. У п'єсі «Цар-Голод» передбачуються зовнішні функції майбутньої драми німецького експресіонізму (найвища узагальненість хронотопу, колективний чи узагальнений позаіндивідуальний персонаж – людина взагалі, відсутність психологічного аналізу, розірваність та безособовість реплік, естетизація потворного – у фіналі натовп мертвих підіймається й оживає). Але справжня внутрішня тотожність з експресіонізмом виникає у двох інших п'єсах циклу – «Жизнь Человека» і «Анатэма». Онірична модель тут визначається

переважно як сон перед смертю. В першій з цих двох п'єс сон виникає двічі. Перший сон – це оніричний фантазм Людини-Батька, в якого вмирає син. Він не чує, як в цей час його без слів кличе син, який помирає також уві сні. Напередодні часу його смерті доктор відправляє усіх спати, повторюючи слова «сон», «спати», що в даному контексті заміщує і передчуває слово «смерть». Символіка цього вербального фантазму прозора. В цілому ж його не можна признати й традиційно символістським. Передчуття смерті, скажімо, в класичній символістській драмі М. Метерлінка («Смерть Тентажіля», «Сліпі», «Непрошена») позбавлено прозорості і ясності андреевського оніричного простору, що за законами експресіонізму будується як авторський вербальний текст з опорою на абсолютні переживання свідомості. Другий сон до смерті в «Жизни Человека» – п'ята дія п'єси, де оніричний простір набуває принципових структуроутворюючих рис. Це передусім ремарки до початку дії, які розташовують Людину, яка спить, в центрі сценічного простору. Класична психологія сновидінь стверджує, що саме так – в центрі простору -- розташовує себе завжди сплячий.

А от сама модель сну будується як типово експресіоністична картина [10, с.223]. Усю п'яту дію побудовано за бароковим принципом Танців Смерті, який стилізує експресіонізм (напр., «Перетворення» Е. Толлера). Відтворення саме оніричної природи Танців Смерті ідентифікує їх належність саме до нової культури. Згідно з культурним кодом Середньовіччя Людина перед смертю отримує оніричний знак її близького приходу. В «Жизни Человека» у танку кружляють потворні старі жінки (цей образ є широко відомим завдяки роз'ясненням М. Бахтіна) і попереджають Людину: «Ты сейчас умрешь, а ты помнишь?» [10, с.229]. І знову культурний код стає стилізацією: Танок Смерті продовжується і після того, як загасла свіча в руці у Когось в Сірому – помер головний герой. Присутня також онірична модель «сон перед смертю» і в п'єсі «Анатэма». Пізній російський експресіонізм до центру уваги поставив загальну протетичну категорію майбутнього, яка впроваджувалася у культуру як політичний, соціальний, психологічний та естетичний проект. Парадоксально

сталося, що з усіх його визначальників у пам'яті культури залишився саме оніричний аспект, який реалізувався як сон-об'явлення про новий Єрусалим, землю обітовану, тощо.

У 20-ті рр. практично єдиною п'єсою, що повністю знаходилася в руслі німецького експресіонізму, була агіткова «Містерія-буфф» В. Маяковського, яка водночас репрезентувала й типово офіційне уявлення про землю обітовану як про суто земний рай звільненої механічної праці і матеріального статку. Жанр видінь, який використав автор, дійсно стає буфонадою, вивертається наспід, адже у видіннях завжди йшлося про духовне, а не про фізичне існування. У трагікомедіях кінця 20-х рр. «Клоп» та «Баня» онірична категорія майбутнього створює механічний світ, в якому індивідуальна людина вже не потрібна (фінал «Клопа»). Останні п'єси В. Маяковського будуються як можливий сон головних персонажів з перенесенням себе у центр оніричного простору. Цей аспект одразу був відчутий критикою, як і трагічний скепсис автора стосовно майбутнього взагалі, що призвело до цькування автора і зняття з репертуару експресіоністського театру Вс. Мейєрхольда його п'єс. Модель видінь, або екстазу об'явлення переосмислюється в цих типових моделях російського експресіонізму скептично, що дозволяє віднести ці оніричні експерименти до жанру антиутопії.

Цю лінію продовжують на початку 30-х рр. у драматургії пізнього експресіонізму М. Булгаков («Адам и Ева», а раніше «Бег», жанр останньої п'єси визначено автором прямо -- як «сни»), А. Платонов («14 Красных избушек»), які реалізують жахливі фантазми майбутньої термоядерної зими у М. Булгакова та голоду 1933 р. у А. Платонова. Жанр есхатологічних видінь розвивається в українській драматургії з першої половини 20-х рр. Сумна історія із примусовою зміною фіналу у театральній версії першої п'єси М. Куліша «97» пояснюється насамперед тим, що модель передсмертних видінь помираючих від голоду людей, безвідносно до їхньої класової належності, рецептивно переноситься на всю дійсність взагалі. Створюється справжній апокаліпсис національного життя. Це народна трагедія, в якій зображується, як

у абсурдному просторі сну розвалюється механізм більшовицької влади і її представник у передсмертному маренні не може подолати фігуру апокаліптичної Смерті.

Модель оніричного катабазису представлено у драмі-феєрії І. Кочерги «Марко в пеклі», де герой у пошуках загублених на залізниці вагонів потрапляє спочатку на станцію «Чортів тупик», а потім у тифозному маренні опиняється на тому світі, у пеклі, тобто сумнівному як для більшовика просторі. І хоча в цій трагікомедії, за традицією І. Котляревського, потойбічний світ набуває національно-етнографічних рис, власне національно орієнтовану модель оніричного хронотопу було створено пізніше, наприкінці 20-х рр. у драматургії М. Куліша. Найзначніша ж п'єса І. Кочерги – «Майстри часу», дія якої теж відбувається на залізничній станції, -- повністю будується у межах поетики видінь, адже герой сприймає революційні катастрофи як сон та марення власної свідомості. Цим, він заміщує та витісняє непереборний жах смерті внаслідок історичних катаклізмів доби.

Пошуки національної автентичності становлять зміст експресіоністської драматургії М. Куліша. Скептична модель цієї драматургії, попри її близькість до загальнорадянського культурного проекту андерграунда, має окреслені національні риси. І в цьому вона принципово відрізняється від драматургічної моделі, створеної російськими драматургами. Наприклад, у М. Булгакова в п'єсі «Адам и Ева» за ходом дії повністю гине місто Ленінград. Але, згідно з естетикою узагальненого в експресіонізмі, топос цього міста нагадує лише загальноєвропейські координати, це може бути будь-яке місто на земному шарі, де загибель культури відбувається під дисонансні акорди опери «Аїда». Саме тому цілком можливим стало у зображенні Москви в романі «Майстер та Маргарита» побачити риси Києва. Коли у М. Куліша в «Народному Малахії» виникає образ Харкова, то це топос саме тодішньої української столиці, від провінційних урядових установ до Сабурової дачі – місцевої лікарні для божевільних. Але головна відмінність полягає в тому, що експресіоністська трагікомедія М. Куліша пропонує національний тип оніричної свідомості.

У «Народному Малахії» розробляється національна модель ейфорії безумства, у плані як філософії свідомості, так і її соціології. Трапилося так, що колишній поштар та мешканець містечка під назвою Вчорашнє Малахій Стаканчик, який збожеволів від історичних катаклізмів доби, перетворився на символ сумнівів не тільки сьогодення, а й майбутнього, у доцільності всіляких суспільних реформ, якщо вони не пов'язані з «реформуванням» самої людини. Але останнє є принципово утопічним і зводиться до чергового проекту нового Єрусалиму. Модель екстатично зміненої свідомості в Одкровенні Іоанна Богослова перетворюється на модель ейфорії безумства. Проте видіння Малахія мають яскраве національне забарвлення, спочатку етнографічне, згодом психологічне. В дитинстві він бачив, як за містечком «Бог зійшов на землю, в царині ходить і кадить... Такий собі дідок сивенький у білій одежі, а очі сумні... Кадить на жито, на квіти, на всю Україну» [Тут і далі цит. за: 269, с.24,25,53]. Потім він доповнює се дитяче видіння картиною сучасного апокаліпсису: «...Підходить до старенького Бога хтось в червоному, лиця не видно, і кида гранату... Чуєте грім? Огонь і грім на квітчастих степах українських...». В його проекті нового Єрусалиму знаходиться місце і для досить тверезих міркувань стосовно необхідності реформування української мови, тощо.

Онїрична картина «голубого» перетворення людини, шлях, який веде у «ніщо», втілюється у колористичній гамі з натяком на національні особливості цієї екстатичної ейфорії: «...він накриває кожного голубим покривалом, повчає, переконає, потім робить магічний рух рукою і тоді з-під голубого покривала виходить оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, ангелоподібна. Далі ці люди, багато людей і він на чолі їх, з червоними маками та з жовтими нагідками йдуть у голубу даль. По дорозі бачать – стоїть гора Фавор... По тому в голубому мариві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо». Деякі критики вбачали у постаті Малахія прикмети конкретних постатей української історії (Сковорода, Винниченко). Якщо узагальнити, то трагедія невизнаного пророка полягає в тому, що він намагався поєднати несумісне,

дисонансне, – втілення загальноетичного національного ідеалу у чужому суспільстві, ворожому цьому ідеалу. Ціна цієї хибної ідеї – безумство та смерть, які царюють у фіналі «Народного Малахія». І в цьому відмінність національно орієнтованої моделі українського експресіонізму від позбавленої цих рис моделі експресіонізму російського.

Загалом слід зазначити, що оніричний топос дії в драмі, наближеній до експресіонізму, закономірно породжує і певний жанровий різновид. Це трагікомедія видінь та утопій, жанр, який отримав особливе розповсюдження у драматургії ХХ ст. А позаяк у нашому розгляді трагікомедія посідає центральне місце у періоди вибухового розвитку жанрів, то можна припустити, що саме експресіоністська драма стала кульмінацією такого періоду.

У 20-ті рр. ХХ ст. трагікомічні моделі набувають актуальності. Адже цей період позначений в історії культури як завершення вибухового періоду розвитку, зокрема, розвитку жанрів драми, а трагікомедія, за концепцією вибухових та поступових процесів, завжди з'являється на гребені вибуху. Саме цей жанр став «обличчям» драматургічного ХХ ст. Але розвивався цей жанр у взаємодії, синтезі з різноманітними утвореннями, інколи просто маскуючись під зовсім інший жанр. Така мімікрія була особливо характерною для радянського дискурсу. Так, у драматургії М. Куліша, приміром, розвиток трагікомедії відбувається під прикриттям спочатку героїчної, потім радянської драми і комедії, що не відразу було усвідомлено сучасниками.

В трагікомедії «Народний Малахій» опановується тема божевілля як смерті, божевілля як розумової ідеї, що опановує героєм. Походження героя – маленького чиновника української провінції, -- тема жертвності дівчини-повії, дочки божевільного батька, її самогубство, мотив подвійної смерті (батько остаточно божеволює в кімнаті, поруч з якою повісилася його дочка), -- все це, хоча й має місцевий колорит, але далеко виходить за межі радянських подій. Тема йде вглиб, торкаючи філософські засади буття взагалі, а не тільки радянського буття.

Власне, жанр п'єси визначений автором як «трагедійне». З повним правом можна вважати п'єсу і антиутопією. Її незвичність для українського театру ще довго вражатиме глядачів. Це п'єса екзистенційного змісту, який поновлюється щоразу, коли людство шляхом політичних та економічних змін намагається вдосконалити природу людини. Більшу трагедію та більшу утопію важко вигадати. Ідея героя, з якою він звертається до влади і до народу, – негайне реформування людини, – не здається такою вже божевільною, як не такою вже божевільною виглядала ідея Раскольникова і задум Великого Інквізитора у Ф. Достоевського. Новий Єрусалим, що бачить у галюцинаторних мріяннях Малахій Стаканчик у Куліша, змушує згадати підступне питання Порфирія до Раскольникова, чи вірить він у Єрусалим (мається на увазі «Об'явлення» Іоанна Богослова).

«Народний Малахій» – це трагікомедія людської мрії, що несе на собі тавро тієї маленької особистості, яка її репродукує; це трагікомедія історичного максималізму, що здатен покласти людське життя на вітар вистражданої ідеї. П'єса будується як історія хворої на шизофренію людини з типовими маніями та нелюдською наполегливістю в досягненні фанатичної мети. Для сучасної драматургії така побудова не є абсолютно новою, вона досить часто використовувалася в літературі авангарду, в драматургії абсурду. Увесь світ постає як суцільна божевільня у сприйнятті хворої, за нормами «здорового глузду» людини. Але чи справді Малахій Стаканчик – людина, хвора психічно, як вважали деякі рецензенти твору? Месіанський проект морального вдосконалення людини зовсім не витвір божевільної уяви, про що здогадуються навіть ті чиновники, до яких звертається Малахій: «Божевільного мало, -- висловлюється з приводу проектів Малахія один з персонажів п'єси. – Просто наколотив чоловічок гороху з капустою, оливи з мухами, намішав Біблії з Марксом, акафіста з Анти-Дюрінгом».

Головна ідея Малахія – «негайна реформа людини», про що, на його погляд, забули керівники держави, захоплені матеріальним перетворенням країни, люди якої ще далекі від ідеалу «загірної комуни», як називав суспільну

мрію герой Миколи Хвильового. Ім'я Малахій має подвійну семантику, згідно з принципами трагікомедії, -- це і останній Біблійний пророк, і сленгове визначення «малахольний», божевільний.

Л. Танюк, який побачив у творі М. Куліша тему неопроцтва, наводить низку творів європейської літератури, де месіанство стає головним чинником дії [449, с.18-19]. Чи не варто додати до цього списку і твори Достоевського, починаючи з месіанської ідеї Раскольнікова? Як здається, месіанство, яке взагалі повинно розглядатися як архетип, онтологічний індивідуальний проект людини нового часу, в культурі радянського типу отримує додаткові цивілізаційні риси. Це не тільки соціальний фанатизм релігії царства Божого на землі, а й традиція позитивізму ХІХ ст. як суто раціоналістичного світосприйняття, яка у повній мірі наслідується радянською цивілізацією. Адже головне в діях дивака Малахія – це те, що він свято вірить в реальну можливість проведення «реформи» людини за допомогою повчання, переконання та магічного руху руки.

Звинувачення Малахія з приводу звичаїв у «содомському місті Харкові», нагадують послання до настоятелів церков, що відійшли від віри, в Об'явленні Іоанна Богослова, так само, як і «голуба мрія» самозваного «наркома», що завершується абсолютним небуттям, «нічим», -- бере початок від останніх сторінок «Об'явлення». Пророцтва про Новий Єрусалим дуже органічно поєднуються у Малахія із соціалістичною утопією радянської дійсності. Перед нами утопізм мислення людини ХХ ст. як неодмінна риса будь-якого соціально-політичного руху та історичного світовідчуття. Тоталітаризм «голубого» мислення, за Кулішем, це – не витвір сучасної доби, це риса релігійного типу свідомості взагалі. Цей тип існує за рахунок соціального міфотворення будь-якого гатунку. Драматург ставить питання про незмінність в світі зла, існування якого не залежить від зміни соціальних систем та реформ. Божевільним є не Малахій, а той ідеологічний фанатизм, що здатний штучно та всупереч її власному бажанню масово реформувати людину. Саме цей фанатизм призводить до трагедій.

Трагедія фанатизму «малахіанства» полягає в тому, що, прагнучи до раціональної трансформації первісного задуму Творіння, він несе у світ тільки зло: закінчує життя самогубством єдина істота, що любила Малахія – його донька Любуня, йде у дім розпусти «зреформована» Малахієм Оля, яка повірила «голубій» мрії про своє майбутнє щастя. Але сам Малахій свого сатанізму не відчуває, він уявляє себе всесвітнім Месією: «І плювали, і били його по ланітах. То він, узявши сурму золотую, подув у ню... (вийняв дудку) і заграв всесвітньої голубої симфонії (заграв на дудку). Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу, та й заграю...». Моральну оцінку малахіанству дає не хто інший, як хазяйка дому розпусти: «Я вже яка, але ж не така, як оцей... (плюнула на Малахія й побігла)».

В п'єсі М. Куліша носій зла не усвідомлює своєї провини. Історія фанатизму – це справді «трагедійне» за своїм світобаченням. П'єса М. Куліша сягає філософських витоків категорії трагедійного, адже завжди там існує можливість трагедійного, де панує міфічна, релігійна свідомість, що твердить, що зло може бути усуненим шляхом будь-яких реформ чи революцій: економічних, політичних, соціальних. Малахій же сам по собі – персонаж трагікомічний, він не розуміє всієї безодні своєї помилки, у котру його було втягнуто пануючою свідомістю епохи.

Малахій правий в тому, що його «реформа людини» – суто моральна. Він має справу з людиною духовною. Зведення в суспільстві колективістського типу мети життя окремої людини до безкінечної самопожертви в ім'я майбутнього, підміна індивідуально-духовного суспільно-прагматичним, яким була для 20 - 30-х рр. насильницька індустріалізація величезної метрополії, -- неминучо породжують відтягнену реакцію суспільства, яке не може жити хлібом єдиним, та й того навіть не одержуючи. Саме про це йдеться в легенді про Великого Інквізитора («Брати Карамазови») Достоевського, герой якої запевняє, що без твердого розуміння -- навіщо жити, людина скоріш життя себе позбавить, ніж буде продовжувати жити, хоча б навкруги неї були «хліби й хліби».

І в цьому сенсі трагікомедія М. Куліша становить те ж саме філософсько-скептичне прозріння сутності соціалістичного експерименту, що й романи А. Платонова «Котлован» та «Чевенгур», трагедія «14 Красных Избушек». Як можна бачити, критика екзистенційного наповнення соціалістичного експерименту відбувалася з позицій різнонаціональних культур, втягнених в цей експеримент, а не тільки російської культури. Отже, категорія трагедійного розглядається дуже широко, як один із найсуттєвіших аспектів радянського – соціалістичного – буття. Український драматург за допомогою свого божевільного пророка створив трагедійний реквієм за крахом екзистенційних надій на російську революцію.

Письменник завагався дати своєму твору жанрове визначення «трагедія». Він позначив жанр як «трагедійне». З погляду жанрової системи ХХ ст., це трагікомедія – найсучасніший із жанрів. Пророк як блазень – це дійсно персонаж національної трагікомедії.

Отже, розвиток жанрів експресіоністської драми якомога краще демонструє взаємодію законів поступового, циклічного та вибухового розвитку культури. Якщо з погляду лінійного розвитку драма експресіонізму всередині циклу закономірно рухалася від містерії до трагікомедії, то з погляду вибухового розвитку це був хаотичний вибір шляхів подальшого існування, який здійснився на користь трагікомедії, котра пізніше істориками драми була визнана найвищим жанровим досягненням ХХ ст. Саме цей жанр був успадкованим з пізнього експресіонізму світовою драматургією. Радянський же дискурс експресіонізму 20-х рр. у подальшому обрав випадкові інші шляхи, і проектом авангардної парадигми, яка не в останню чергу складалася з досягнень експресіоністичної драми, став соціалістичний реалізм – «свій шлях» культури радянського типу. Але цей тип культури не був однорідним з погляду ідентичності, як не був однорідним досвід експресіонізму.

Висновки до розділу 2.

Розгляд жанрів у зв'язку із певним напрямком модерну та авангарду дозволяє усвідомити жанрові закони невід'ємними від певного історичного стилю чи напрямку. Так, мелодрама неонатуралізму посідає проміжне становище між популярними, масовими жанрами та інноваційним мистецтвом російського модерну. Перехід мелодрами до трагіфарсу, трагікомедії, який відбувався в драмі, похідній від неонатуралізму у 20-ті рр., а також до містерії нового типу у 20-ті рр, свідчив про досягнення вершини циклу та про настання нового періоду, коли вибір здійснився не у бік трагікомедії та містерії.

В літературі модерну та авангарду одним із найтиповіших жанрових відгалужень була мелодрама, жанр, який в українській літературі традиційно був більш розвиненим. Тому і неонатуралістичний експеримент відбувався у шатах саме цього жанру. В російській та українській літературах неонатуралізм виник внаслідок реакції на посилення соціального детермінізму у новітніх суспільно-економічних теоріях. Мелодрама неонатуралізму, завдяки подвійності своїх функцій, посідає проміжне становище між популярними, масовими жанрами та інноваційним мистецтвом російського модерну. Перехід мелодрами до трагіфарсу, трагікомедії, який відбувався в драмі, похідній від неонатуралізму у 20-ті рр., а також до містерії нового типу у 20-ті рр, свідчив про досягнення вершини циклу та про настання нового періоду, коли вибір здійснився, на жаль, не на користь трагікомедії та містерії...

В жанрових моделях українського та російського неокласицизму у царині драми відбувалася трансформація драматичної поеми у напрямку стилізацій античної міфології та євангельського сказання. Але для східно-слов'янської драми цей шлях був варіативним і у найближчі десятиліття він обраний не був. Домінуючим став шлях масової культури соцреалізму. Повернення до цих стилізацій очікувалося значно пізніше, а побачити, яким міг би бути цей шлях, можна за взірцями інших літератур, які у ХХ ст. активно розвивали мотиви античної міфології та євангельського сказання. Це флуктуація, яка не перейшла

у вибух, але без неї ситуація вибору як у російській, так і в українській драми була би неповною. Наочною є також відмінність кожної з національних моделей: філософська кардіальність української драми і психологічна кардіальність російської драми.

В межах експресіоністичної драми виникали як традиційна для жанрів експресіонізму містерія в формі мораліте, так і трагікомедія нового типу, де за популярною авантюрно-політичною фабулою поставали проблеми свободи особистості в світі ідейного насильства над цією особистістю. Драмі експресіонізму належить виключно важливе місце в жанровій парадигмі драматургії ХХ ст. Адже саме ця драма виникає як сучасна містерія, і, отже, розпочинає цикл жанрових трансформацій. Водночас вона існує також і в жанровій формі трагікомедії, що завжди з'являється на гребені вибухового циклу. Подібна жанрова насиченість може до певної міри пояснити довге життя експресіонізму і наявність його традицій у сучасній культурі. Драма експресіонізму, з погляду лінійного розвитку, всередині циклу закономірно рухалася від містерії до трагікомедії, а, з погляду вибухового розвитку, це був хаотичний вибір шляхів подальшого існування, який здійснився на користь трагікомедії. Саме цей жанр був успадкованим від пізнього експресіонізму світовою драматургією. Радянський же дискурс експресіонізму 20-х рр. у подальшому обрав випадкові інші шляхи, і проектом авангардної парадигми став соціалістичний реалізм – «свій шлях» культури радянського типу. Але цей тип культури не був однорідним з погляду ідентичності, як не був однорідним досвід експресіонізму.

РОЗДІЛ 3

СОЦРЕАЛІЗМ В АСПЕКТІ КОМПАРАТИВНОЇ ПОЕТИКИ ЖАНРІВ

3.1. Жанрові модифікації драми 20-х – 30-х рр.: модернізм – авангардизм – соцреалізм з погляду теорії культурного вибуху.

Останні два десятиліття російська та українська історія літератури рухається у своєрідному контрапункті дослідницьких пріоритетів та зацікавлень: це, по-перше, мистецтво Модерну (раннього Модерну, високого Модерну, пізнього Модерну), а, по-друге, мистецтво тоталітаризму, яке все частіше оримує назву дискурсу соцреалізму. Наразі виникає тенденція висунення другого на перший план. «Більш важливе значення із цих двох епох має, -- зазначає Л. Д. Гудков, -- безсумнівно, друга...» [129]. Дослідник критично ставить до відсутності теоретичних новацій у вивченні модерну та до сучасних норм філологічної ідентичності, що обмежуються лише модерном [129].

Обмеженість ціннісного підходу у літературознавстві підтверджується тим, що прибічники високої літератури і «елітних» наразі авторів вивчають лише незначний відсоток від того, що складає культурний процес, який не витримує ціннісної оцінки, але який безумовно був або є цікавим для мільйонів людей. Усе це прибічниками ціннісного підходу до літератури немов би й не включається. Такий «музейний» погляд на літературу був викликаний ідеосинкразією на ідеологізацію літературознавства у минулі роки. Але сьогодні він веде до зникнення когнітивного аспекту в літературознавчих дослідженнях – індивідуальної інтерпретації, інтелектуальної рефлексії на основі нових теоретичних ідей. Елітарність досліджень веде до зневаги до суб'єктивності у створенні власних інтерпретаційних моделей. Ця невирішена проблема не обходить і компаративістичні дослідження, які будуються за принципом аналогій двох елітарних явищ. Не вистачає оригінальних концепцій,

пов'язаних із позаціннісними феноменами літератури і культури. І передусім це стосується періоду пізнього російського та українського модерну, який хронологічно співпадає з утвердженням тоталітарної сталінської культури у 1930-ті рр.

У сучасних періодизаціях культурних епох та культурних напрямів і стилів існує велика поліваріантність. Розширення понять варто вважати символом модерного стану історії літератури, як і історії культури взагалі. І з цим неможливо не рахуватися. Так, дослідники російського символізму, приміром, твердять, що цей феномен охоплював декілька культурно-історичних епох: з 1890-х до 1920-х рр., а згідно із періодизацією А. Пайман, -- з 1892 р. до кінця 1930-х рр. [350, с.24,318]. Взагалі визначення поняття «символізм» було наведено Е. Золя у 1874 р. в московському часописі «Вестник Европы» [497, с.19,71]. Зв'язок між символізмом та авангардом давно вже визнається дослідниками мистецького авангарду. «Тінь символізму широко нависла над російським авангардом», - констатує Джон Боулт [537, с.11,14]. Продовженням та фіналом першого авангарду, за спостереженнями його дослідників, стала творчість літераторів-абсурдистів, створивших групу «ОБЭРИУ» (Объединение реального искусства, 1926-1930) [238, с.11,27; 310, с.5,12-13]. Отже стверджується, що авангард продовжується і в 30-ті рр. ХХ ст. Тому здається закономірною концепція Б. Гаспарова, який вважає, що період кінця 20-х - 30-ті рр. підпадає під визначення пізнього авангарду, й обґрунтовує цю думку тим, що «свою назву рух авангарду одержав за безупинне прагнення до невідомого, що лежить далеко в майбутньому і за межами наявного досвіду. У контексті російської культури з її месіанськими обертонами цей “футуристичний” світогляд виявлявся у всеохватній боротьбі, спрямованій на радикальну перебудову не просто концепцій мистецтва й мови, але — з ними і через них — життя як цілого» [104, с.444].

В сучасній теорії та історії українського модернізму авангардизм інкорпорується в модернізм, попри їхню протилежну спрямованість. Наявність авангардного крила в зрілому українському модернізмі 20-х рр. стає його

визначальною відмінністю від раннього модернізму [324, с.14-15,85; 180]. Варто зауважити, що протиставлення європейського модернізму та авангарду взагалі було радше характерним для критики 20-30-х рр. і брало початок у маніфестах самих авангардистів. Сучасні дослідники російського модернізму спокійно розглядають авангардизм всередині більш широкого поняття модернізму. Так, наприклад, В. Ерліх, всупереч існуючій хронології модернізму як феномену 1910-1935 рр., розширює його від кінця XIX ст. до перших наслідків Другої світової війни і виділяє всередині цієї парадигми символізм, футуризм та літературу радянського періоду, причому не тільки творчість І. Бабеля, М. Зощенка, А. Платонова, Ю. Олеши, а й І. Еренбурга та В. Маяковського, сміливо порівнюючи Є. Замятіна та Л. Лунца, К. Федіна та Б. Пильняка [544]. Розділ його книжки, присвячений В. Маяковському «та іншим» названо «Кінець гри». Як ми принципово вважаємо, це ще не був «кінець».

У дослідженнях літератури радянського періоду однією з найактуальніших тем наразі стала ідентифікація того напрямку, який вже майже термінологічно зветься «соцреалізмом». Якщо у радянському літературознавстві його генезу зводили до критичного реалізму і протиставляли авангарду, то у пострадянських дослідженнях вектор змінився. Значна частина дослідників вважає авангард і соцреалізм типологічно подібними явищами і виводять генезу соцреалізму з авангардної парадигми. Той чи інший ракурс цієї концепції присутній у працях Б. Гройса [123-126], Х. Гюнтера [144-146], А. Флакера [484], П. Топера [464], Є. Добренка [153-164], М. Заламбані [187] та ін. Завдяки такому баченню історія східнослов'янських літератур першої половини XX ст. постає без провалів та розривів, пов'язаних їх позамистецькими процесами політичної історії, а підкорюється дії іманентних законів культури. Яскравим прикладом неспівпадіння політичної історії із законами культури є той факт, що фізичне винищення діячів українського пізнього модернізму, як і російського, не зупинило загальні процеси культурного розвитку, що були загальноєвропейськими. 1930-ті рр., як

і пізніший період, не були смертю культури взагалі, як вважалося дотепер, а органічно співпали із бурхливим розвитком масової культури в Європі та Америці.

Концепція соцреалізму як масової культури, яка знаходить все більше прибічників, -- це проблема передусім компаративна. А шляхів дослідження тут безліч, від контактних, генетичних розвідок до типологічних співставлень. Хоча радянські митці були штучно відірваними від світового процесу переможної ходи масової культури, але цю відірваність не треба перебільшувати. Так, одним із яскравих прикладів безпосереднього впливу масової культури Америки на радянське мистецтво був радянський кінематограф 30-х рр. з першими звуковими стрічками Г. Александрова, зробленими за голівудськими та латиноамериканськими взірцями.

У сучасному мистецтвознавстві вплив ідей Б. Гройса відчувають провідні російські історики мистецтва та арт-критики. Так, у культовій протягом 10 років у російському мистецтвознавстві книжці Є. Дьоготь «Русское искусство XX века» [148] російський авангард початку XX ст. та радянське мистецтво розглядаються як частини одного світового модерністського проекту, який розпадається, за авторською концепцією, на 4 окремі проекти: «заумный», «идеологический», «синтетический» (який, власне, включає в себе, нарівні з іншими, й соцреалізм), «концептуальный». Для нас суттєвим є те, що К. Дьоготь, як і інші російські історики, культурологи, мистецтвознавці та літературознавці, не розмежовує поняття російська культура та культура радянська. Адже йдеться про модерністську парадигму саме російської культури. Про те, що радянська культура наслідувала не тільки російський авангард, а й, скажімо, український, мова взагалі не йде.

Ідеї, співзвучні теорії Б. Гройса, присутні також і в історії радянської архітектури. Так, дуже відома книжка російського емігранта в Америці В. Паперного «Культура два» [356], на перший погляд, не виводить, подібно Б. Гройсу, російський соцреалізм із російського таки авангарду, а протиставляє їх як два типи культури, що повторюються за дихотомічною моделлю. Але ця

книжка, яку було написано ще у 70-ті рр., ґрунтується на близькому до нашої концепції понятті закону історичної циклічності, який дозволяє автору порівнювати архітектуру Великої французької революції з архітектурою сталінської епохи і протиставляти всередині радянської культури мистецтво авангарду (Культура Один – на матеріалі 20-х рр.) – мистецтву соцреалізму (Культура Два – на матеріалі 30-х – 50-х рр.), які циклічно повторюються в історії. Так само як два типи культури у класичних мистецтвознавських працях Г. Вельфліна протиставлялися Ренесанс та Барокко. Видатний математик Ю. Маслов порівнював зміну циклів в архітектурі з роботою головного мозку (право-ліва півкулі) [201]. В. Паперному належить також і один з найбільш ранніх у радянських студіях висновків про те, що мистецтво соцреалізму не було нав'язаним згори політичною диктатурою, а підтримувалося «органічно» майстрами, творчість яких розвивалося за власними законами циклічності. Стосовно нашої жанрової теорії варто зазначити, що циклічна концепція розглядається не як єдиний, а лише як один із трьох механізмів трансформації жанрів в історії, поряд з лінійною та вибуховою концепціями. Утім, слід сказати, що концепція Б. Гройса приймається далеко не всіма. Так, Вяч. Вс. Іванов досить критично зауважує, що концепція Гройса стосовно того, що сталінський соціалістичний реалізм продовжує авангард, — приклад інтелектуальної постмодерністської гри, ніяк не співвіднесеної з історичною реальністю. Проте, з цим можна й не погодитися.

Як би там не було, а все це дозволяє й нам теж вважати соцреалізм частиною модерністської парадигми, а жанрову систему соцреалізму модифікацією жанрової парадигми новітнього періоду з достатньо широкими хронологічними межами – від останнього десятиліття XIX ст. до Другої світової війни, за хронологією, скажімо, того ж В. Ерліха.

З другого боку жанровий дискурс ми розуміємо як єдиний, цільний, неподільний на високе та масове мистецтво. За основу беремо інший ракурс – взаємодію та трансформацію жанрів у відповідності до концепції культурного вибуху. Ця концепція має на увазі, як це зазначалося, чергування тяглих та

вибухових, біфуркативних процесів. Щодо життя жанрів драми це реалізується як зміна жанрів перехідних епох – містерії, трагікомедії, -- на так звані «серединні» жанри трагедії, комедії (водевілю), драми (мелодрами). І хоча у ХХ ст. вже проблематично взагалі виділити «чисті» жанри, все ж таки певні моделі протожанрів залишаються у жанровій пам'яті. Без цього категорія жанру не змогла би існувати взагалі. Як і кожний перехідний період, модерн, починаючись із містерії, досягав кульмінації у трагікомедії. Перехід у мелодраму свідчив про певну жанрову втому, наближення біфуркативного етапу до кінця. Цей процес було розглянуто у попередніх розділах.

Завершення вибухових процесів модерну та авангарду в українській та російській драмі прийшлося на кінець 20-х – 30-ті рр. В українській культурі це сталося трохи раніше – у 1933-34 рр., в російській культурі трохи пізніше. Хоча перерва історично була штучною, випадковою, політичною, але пізніше вона повинна була усвідомитися як закономірна. І найкращим доказом закономірності переходу до жанрової сталості у драматургії стало те, що у 30-ті рр. «особливий» шлях радянської драматургії парадоксально співпав із бурхливим розквітом жанрів масової культури Європи та Америки, Адже цей розквіт завжди у дослідженнях масової культури пов'язується із розвитком засобів масової комунікації, найважливішим з яких, за легендарним висловом Леніна, завжди було кіномистецтво. Як відомо, жанри масової кінодраматургії, як і масової драматургії взагалі, генетично тяжіють до чітко визначених моделей, де взаємоперебіги майже виключаються. Про цю особливість жанрів масової культури пишуть дослідники. Так, П. Руднєв вважає, що жорстка визначеність, диференціація жанрів масової культури необхідна для того, щоб жанр міг бути ідентифікованим одразу, і чекання не може порушуватися [404, с.20].

І хоча мистецтво постмодерну замішане саме на жанрових взаємодіях, жанрових стилізаціях та жанрових пародіях, в ньому мова йде не про взаємопроникнення жанрів, а про взаємопроникнення та взаємопереходи масової та високої культур. У 1930-ті роки цей процес ще не був настільки

глибинним, як у другій половині ХХ ст. Попри це, процес взаємодії жанрів масової та високої культур набував у літературі радянського періоду особливого значення.

Отже опис парадигми «серединних» жанрів радянської драматургії 1930-х рр., серед яких на першому місці героїчна драма, або як її називали у радянському літературознавстві, «оптимістична трагедія», а також комедія (водевіль) та мелодрама, -- нерозривно пов'язаний із питанням про жанри масової культури. Погляд на соцреалізм як на масову культуру наразі в дослідженнях літератури радянського періоду займає все більш вагоме місце. Ми вважаємо цей погляд конструктивним, але він буде незавершеним і некоректним без компаративного розгляду різних національних моделей, які склали сутність багатонаціонального феномену радянської літератури. З іншого боку, не можна остаточно твердити, що є жорсткий зв'язок між певним жанром та типом культури – масової чи тієї, для якої існують різні назви: «серйозна», «висока», «класична», «антимасова», «фундаментальна» (П. Руднєв), «інноваційна» (М. Берг), «міметична» (Дж. Кавелті), на відміну від паралітератури, ескапістської літератури (Р. Уоршоу). Справа в тому, що діячі радянської літератури просто змушені були, якщо хотіли потрапити до читача, -- використовувати як технології, так і жанри масової культури, безвідносно до того, який текст вони створювали – інноваційний чи соцреалістичний. Тому уявляється абсолютно неможливим проведення кордонів в структурі жанрів соцреалізму. Кордонів не було, а було взаємопроникнення й використання загальноприйнятих жанрових матриць масової культури в інноваційних текстах. І хоча ця тема гідна окремого розгляду, ми подаємо далі дихотомічні порівняння текстів, які, на перший погляд, дуже далеко відстоять один від одного хоча б за рівнем художньої вартості. Утім, це не створює дисонансу, адже треба згадати, що першим російським «інноваційним» класиком, який широко використовував жанри та технології масової культури, був Ф. Достоевський. Так і, приміром, такий неканонічний жанр, як «колгоспна

трагедія», використовувався не тільки в кітчі Ю. Яновського чи Л. Первомайського, але й у трагедіях М. Куліша та А. Платонова.

З погляду вибухового та поступового розвитку жанрів драми період становлення соцреалістичної естетики та поетики – кінець 20-х – 30-ті рр. – ми визначаємо як тяглий, поступовий. Титульні модифіковані та політизовані жанри, які виникали в той час (такі як «оптимістична трагедія», «колгоспна комедія», радянський водевіль, історична мелодрама) мали орієнтацію на традицію класичної драматургії ХІХ ст. та на пошуки авангардної драми. І водночас, ці надбання пристосовувалися до потреб масової культури, тобто кітчизувалися. У попередні роки семантика титульних жанрів визначалася майже виключно їхнім ідеологізованим змістом, спочатку із знаком плюс, а згодом зі знаком мінус. Але, на подив, зовсім не це становить їхню жанрову специфіку. Як бачиться, настав час формалізувати неканонічні жанри драматургії 20-30-х рр. – з метою виявлення на цьому рівні тих рис, що свідчили би про несхожість різних національних проектів жанрової системи єдиної на перший погляд радянської драматургії.

3.2. Драматургія радянського періоду в дискурсі жанрів масової культури та проблема культурної ідентичності багатонаціонального феномену соцреалізму.

Причини багаторічного домінування того стилістичного дискурсу, що традиційно називається соціалістичним реалізмом і дотепер стереотипно мислиться як нерозчленований феномен багатонаціональної літератури радянського періоду, сьогодні усвідомлюються не тільки в ідеологічному диктаті і політичному терорі тоталітарної влади, як це було ще нещодавно, а в іманентних тенденціях розвитку самого суспільства радянської доби і водночас у закономірностях функціонування у ХХ ст. такого потужного явища, як масова культура. «Утворився метод соцреалізму не за вказівкою партійної влади, -- пише російський дослідник М. Лейдерман, -- було інакше: влада чудово використовувала спрагу суспільства, засмиканого катастрофами, невизначеністю, непередбачуваністю, -- у порядку, у певній добре зрозумілій, пояснюючій світ і надихаючій міфології і всіляко підтримала художню тенденцію, що народилася, додала їй статус державного мистецтва» [279]. Починаючи із середини 1980-х рр. судження про соцреалізм перетерпіли певну еволюцію. Спочатку йшло суцільне заперечення самого поняття соцреалізму — це, мол, не більш ніж теоретична фікція (див., зокрема, дискусію «Чи відмовлятися нам від соціалістичного реалізму?», проведеною «Літературною газетою» у травні 1988 року). Потім стали погоджуватися із тим, що поняття «соціалістичний реалізм» позначає цілком реальне явище в історії літератури радянської епохи, але це явище оцінювалося вкрай негативно — як безпосередній відбиток тоталітарної ідеології в парадигматиці художньої свідомості. Найбільше повно така концепція соцреалізму викладена в монографії Є. Добренка «Метафора влади» (1903) [154].

Більш строкатий спектр суджень про соцреалізм представлений у тематичному збірнику «Знакомый незнакомец» [197], випущеному Інститутом слов'янознавства і балканістики РАН. Спроба з максимальною повнотою розглянути соціалістичний реалізм як культурний феномен і як художню систему представлена в колективній праці «Соцреалистический канон» (під ред. Х. Гюнтера й Є. Добренко) [438], що стала сьогодні вже хрестоматійною, а також у збірниках, що продовжують цю же серію [433; 432]. Однак близькість ідеологічних позицій авторів праці не згладжує крайню строкатість власне літературознавчих підходів і позицій, -- зазначає Н. Лейдерман [279]. Культурологічну структуру соцреалізму пропонував свого часу ще Л. Геллер [109]. Отже, парадигма соціалістичного реалізму не є такою простою та однозначною, як вважалося раніше.

Першою великою працею, в якій пропонувалися нові підходи до соцреалізму, традиційно вважається книга К. Кларк [540; 541; 228], де був застосований культурно-антропологічний метод. Потім дослідники соцреалістичного дискурсу [145] відзначають книжку В. Паперного «Культура Два», де авангард 20-х рр. протиставляється сталінській культурі. Б. Гаспаров, наприклад, бачить в соцреалізмі звернення до духовних ідей Срібного століття через голову авангарду 10-20-х рр., що оскільки процес народження нового стилю супроводжувався різкою жорсткістю ідеологічного клімату й початком масових репресій, то й культ традиційних художніх форм і популізму, у сполученні з ритуалістичною умовністю в зображенні дійсності й людського духовного миру виглядав як чисто штучний продукт «тоталітарного мистецтва» - результат централізованого примуса й контролю. Таке трактування було канонізовано культурним міфом 1950-60-х рр., коли цінності авангарду тріумфально відродилися у героїчному ореолі тих переслідувань, яким авангард піддавався в нацистській Німеччині й сталінському Радянському Союзі.

Але, по-перше, «тоталітарний» примус сам активно взаємодіяв із творчими втіленнями митців, і певною мірою від них залежав. А, по-друге, ідеологічна критика формалізму була наслідком загальноєвропейської утоми

від авангарду, що повсюдно відчувалася в другій половині 20 -х рр., зокрема в суспільствах, що не мають нічого спільного з «тоталітаризмом», -- таких, як Франція або Америка. Б. Гаспаров, приміром, вважає, що такі риси авангарду, як фрагментарність форми, імператив «деавтоматизуючої» інновації, рішуча перевага «прийому» над субстанціальним психологічним і соціальним змістом, самі стають усе більше автоматичними і, внаслідок цього, усе менш привабливими як для елітарної частини публіки, так і для самих митців. З цією думкою не можна не погодитись. Важливим є те, що наразі уявлення про соцреалізм стали значно складнішими, ніж оцінка його виключно з погляду «дискурсу влади».

У первісній відмові пізньорадянських та пострадянських істориків літератури від культурної спадщини соцреалізму в цілому був абсолютно зігнорований шлях масового комерційного мистецтва Європи й Америки, від якої масова культура соцреалізму відрізнялася хіба що тим, що замовником, який платив гроші авторам, був не середньостатистичний споживач, а сама держава з відповідними владними структурами. Сутність від цього не змінюється. Грандіозний феномен масової культури ХХ ст. зводився до змішання, що набив оскому, етичного й естетичного при домінуванні етичних оцінок. Критерієм таких оцінок ставало розмежування мистецтва «доброго» і «злого», справжнього й мнимого, брехливого, а, отже, аморального.

Такий підхід базувався на традиції сприйняття російської класичної культури як явища прикордонного між етикою та естетикою, явища, покликаного виховувати читача в дусі високої культури. І, водночас, такий підхід парадоксально збігався з тоталітарними судженнями про соцреалізм у літературознавстві. «Ставлення до розуміння значення й способів функціонування масової культури в суспільстві без перебільшення може сьогодні вважатися тестом на культурну осудність», -- гадає М. Берг [43]. Б. Дубін справедливо відзначає, що масова культура, безумовно, сприяє соціальній і психологічній адаптації до соціальних і культурних змін [168]. Варто зазначити, що філософія й соціологія культури історично просунулися в

розумінні масового комерційного мистецтва безумовно далі, ніж історія літератури.

Хоча останні десятиліття характеризувалися загальною різкою зміною ставлення до феномену соцреалізму й взагалі до культури тоталітарного типу, однак домінуючими донині є не історико-літературні, і тим більше, не компаративні дослідження, а *cultural studies*. Особливо «пощастило» культурі повсякденності, дослідження якої довели, що антропологічний фактор не менш важливий, ніж політичний, і внутрішня психологічна переробка людьми соціалізму догматів тоталітаризму, індивідуально-конкретні практики інтеріоризації радянської ідеології, були вирішальними для довгострокового існування режиму [545; 240; 241; 11; 538; 59-60]. А також, додамо, для широкого захоплення соцреалістичним мистецтвом. «Замість традиційного протиставлення “режиму” і мас, що придушуються, -- зазначає Є. Добренко, --- ми бачимо їхнє злиття, взаємне підтримування й посилення» [159, с.404-409] .

Отже, цивілізаційні підходи в описах тоталітарної культури, закріплення за нею твердого статусу наукового артефакту змінили колишнє заперечення взагалі її якого-небудь культурного значення й неминучий штучний поділ раннього сталінізму на «культуру радянську» і «культуру антирадянську» а, відповідно, і відокремлення соцреалізму від світового культурного процесу. Вичленовування спочатку в закордонній русистиці, переважно американській, а потім (і одночасно) у материковій східноєвропейській й -- особливої галузі досліджень – репрезентології – об'єднало дискурс влади з феноменами культури (Є. Добренко) [156]. Наразі визнання за соцреалізмом 30-х рр. статусу масової культури в загальноєвропейському сенсі стало загальним місцем. Це був прорив в описах тоталітарної культури як цивілізаційного феномена, не пов'язаного з етичними оцінками. Радянська література 30-х рр. знайшла своє незаперечне місце в культурній парадигмі ХХ сторіччя. Сталінський соцреалізм («стиль Сталін», як він був визначений у невдалому перекладі назви книги Б. Гройса [555; 123]) дійсно може вважатися специфічним варіантом глобальної модерністської культури свого часу, як

показав Б. Гройс [124], хоча слід зазначити, що ця концепція приймається далеко не всіма навіть сьогодні. Методики *cultural studies* використовують С. Бойм, К. Кларк, Е. Найман, Т. Лахузен, Ш. Фіцпатрик, К.Келлі й ін. «Недавні дослідження показують, --- пише Лора Енгельштейн у своєму огляді під знаменною назвою “Усюди культура”, --- що Росія новітнього часу не була ізольована від загальних моделей масової комерційної культури, що впливали на США і Європу і яким радянська культура декларативно себе протиставляла» [526].

Погляд на соціалістичний реалізм з історико-культурної точки зору, -- пише сучасна російська дослідниця рецептивної історії соцреалізму Н. Козлова у праці «Соцреалізм: виробники і споживачі», -- не дозволяє звести проблему тільки до розгляду стосунків «інтелігенція – влада». Необхідно врахувати й іншу сторону — стосунки твору і його споживачів, публіки. Це має на увазі аналіз соцреалізму як проблеми соціологічної, тобто, у формулюванні Ю. Лотмана, «відношення того чи іншого колективу до групи текстів» [290, с.381]. Так чи інакше вписати соцреалізм у культурно-історичний контекст – значить поставити питання, що не зовсім уписуються і в старі, і в нові ідеології, -- вважає дослідниця. Але відповідати на них потрібно, якщо, звичайно, бажаєш поважати власну історію у всій її складності, перетворити її з порожнього місця в поле ідентифікації.

Отже вся радянська епоха з висоти пострадянського буття здається специфічною культурною формацією. Разом з тим, дослідження соціології культури радянського періоду, як і дослідження проблем повсякденності, і проблем медіа й соціальної антропології, часом досить далеко ведуть від літературного тексту, необхідного тільки для демонстрації тих або інших теоретико-культурних положень. Як уявляється, для літературознавства це – тупик. Тобто інтеграція наук, що переважала на першому етапі нового підходу до літератури радянського періоду, для пояснення самих текстів як предмета літературознавства наразі виявляється явно недостатньою.

На наш погляд, сьогодні спостерігається небажаний відхід від власне літературних явищ у бік культури повсякденності. Читання й інтерпретація текстів все-таки залишається основним інструментом у підході до літератури. Тому здається необхідним сполучити функціональний підхід до соцреалізму з погляду споживача --- з виділенням його іманентних властивостей як літературного феномена. Отже зрозумілим здається скепсис одного із провідних дослідників соцреалізму: «На жаль, --- відзначає Ханс Гюнтер, --- в сьогоdnішній Росії, якщо не вважати публікацій документів, відсутні роботи про соціалістичний реалізм» [144] .

Отже, інтерес до масової культури з боку сучасної міждисциплінарної культурної антропології й сучасних цивілізаційних підходів у пошуках джерел і аналогій закономірно звертає увагу дослідників до культури тоталітарного типу, зокрема, сталінської культури, що формувалася саме в 30-е рр. Як здається, ключем до розуміння цього типу культури міг би стати розгляд її в контексті масової культури Європи й Америки 50-х років минулого сторіччя.

Про важливість масової літератури для літературного процесу ХІХ століття говорив ще Ю. М. Лотман, на статтю якого «Масова література як історико-культурна проблема» посилаються всі дослідники історії масової літератури. Вчений вказував на зв'язок між сучасним соціологічним інтересом до культури масових комунікацій і традиційними історико-літературними дослідженнями, хоча він і бачив істотну відмінність цього явища від масової культури як специфічного феномену ХХ ст. [290, с.817-827]. З іншого боку, загальний інтерес у славістичних дослідженнях до проблем масової і комерційної культури, і зокрема, до такого культурного феномену як кітч, корегує класичну модерністську критику зразка К. Грінберга [554], Т. Адорно й ін., а згодом у 60-і роки критику масмедіа з боку Умберто Еко, що узагалі виносила кітч за межі культури у своєму протиставленні Авангарду і модернізму як мистецтву. Кітч є не альтернативою справжньому мистецтву, але одним з варіантів сучасного мистецтва. Висновок цей дозволяє поставити

проблему соцреалізму в новий контекст — у контекст масової культури, що особливим чином функціонує у ХХ ст.

У працях дослідників культурної історії сталінізму -- русистів, що групуються навколо часопису «Критика», -- кітч вставлений у рамку вивчення повсякденного життя масової радянської людини, так званої етнографії повсякденності. Аналогічні дослідження провадяться й у Росії [242, с.208]. Спільними зусиллями материкових та зарубіжних русистів видаються теоретичні збірки [438]. Водночас український кітч тільки починає привертати увагу вітчизняних дослідників [135; 139].

Але, як і раніше, немає єдності у визначенні джерел соцреалізму. Так, Є. Добренко бачить ці джерела в російській масовій літературі ХІХ ст.: «Саме в цій літературі відклалися стильові породи для майбутнього росту масового літературного руху сколку 1930-х років» [161, с.144]. М. Амосін гадає, що в ХІХ ст. «масова література в сучасному її розумінні лише починала оформлятися, оскільки читання було привілеєм представників більш-менш освічених і заможних верств населення. Однак різноякісності літературних текстів, їхнього тяжіння до полюсів розважальності або аналітичності, переваги в них творчого або, навпроти, ремісно-комерційного початку це, звичайно, не скасовувало» [8]. Революція не просто виштовхнула на поверхню другий літературний потік, але й зробила його першим, головним. «Соцреалізм неминуче перетворювався на лубок, що за своєю соціальною та естетичною природою також був “веселим мистецтвом”, яке створювалося в “інтересах покупця”. Лубок, який перетворився у соцреалізмі на високоцінний ідеологічний товар, зажадав потокового й інституціалізованого виробництва» [158], -- вважає Є. Добренко. У лубку «немає нічого від сьогодення: усе, що попадає в це поле, перетворюється на симуляцію й втрачає об'ємність. Тут симулюються стилі, жанри, розмовність, сміх» [158]. Є. Добренко припускає, що обцинна утопія залишалася найбільш близькою як до традиції російської масової культури, так і до російської літературної традиції.

Відзначаючи близькість лубочної культури до ярмаркової культури балагана й вертепу, дослідник, проте, не розмежує національні особливості цих видів лицедійства. Вертеп – явище переважно українське (і білоруське), у той час як балаган, райошник (джерела якого сходять до вертепу) – російське. Точно так само й народна культура XIX ст. на території Російської імперії мала національні відмінності. Зокрема, жанрові. Водевіль І. Котляревського не дорівнює водевілю О. Шаховського. І лубок соцреалізму онтологічно теж має свої національні відмінності, хоча й декларує єдність змісту за різноманітним формам.

Нерозмежування національних моделей соцреалізму усередині загальносоюзної моделі, що характерне також і для праць Б. Гройса й інших учених, веде до того, що компаративними в сучасній закордонній русистиці вважаються ті дослідження, у яких досвід радянської культури порівнюється з німецьким або китайським. Так, зазвичай в цьому ряду називаються книжки І. Голомштока [553; 116], М. Дамуса [543], а також роботи Ханса Гюнтера [556]. Компаративний підхід до явищ багатонаціональної радянської культури усередині неї самої в «новому ревізіонізмі» відсутній зовсім. Можливо, це відбувається тому, що дослідники репрезентують західну (американську) і материкову русистику. Україністика до «нового ревізіонізму» іде вкрай повільно й з великою підозрою. Першою спробою у монографічній формі прояснити національну ідентичність українського соцреалізму стала книжка В. Хархун [496].

Дивно, але найбільш візуальний рід літератури – драматургія – поки що не описувався в термінах культури кітч – найбільш візуального з феноменів масової культури. Разом з тим, театралізація як основна категорія при описах культури тоталітарного суспільства, підхід до соціальної реальності як до видовища, сьогодні привертає особливу увагу дослідників. Так, той же Є. Добренко, услід за Гі Дебором («Суспільство спектаклю»), Вальтером Беньяміном, який говорив про «естетизацію політики» стосовно до нацизму, М. Риклінім, який писав про «театралізацію» травм [410, с.57], що відбувалася

в «просторі утопії» а також Б. Гройсом [126], -- розглядає сталінізм як естетичний феномен, що має видовищну природу [157]. Тим більше підстав говорити про драматургію соцреалізму як про суто візуальний рід літератури, заснований на принципі видовища. І в першу чергу виникає питання про існування в соцреалізмі неканонічних жанрів драматургії, що, як ми гадаємо, займають проміжне становище між класичною традицією й формульними жанрами сучасних масмедиа. Тобто нормативні п'єси соцреалізму мають природу кітч: беруть за основу канонічні жанри класичної драми нового часу й «підробляють», примітивізують їх у відповідності до свого естетичного завдання.

Проблема полягає сьогодні й у тому, що відсутні чіткі критерії віднесеності того чи іншого тексту радянського періоду до соцреалізму, та й взагалі проблематичною є взагалі можливість визначення таких критеріїв. Це явище стає зрозумілим, якщо поставитися до соцреалізму як до закономірного естетичного феномену ХХ ст., типологічно подібного до масової культури на Заході в 30-і рр., тобто подивитися на нього з компаративної точки зору. Принципово застарілими здаються наразі погляди на соцреалізм як просто на жахливе не-мистецтво. Подібні оцінки повторюють таку критику, як, скажімо, в праці Л. Троцького 1938 р. «Мистецтво та політика в нашу епоху». Автор вважає, що «неможливо читати радянську поезію та прозу без фізичної огиди, змішаної з жахом», та оцінює мистецтво Сталінського періоду як відвертий вираз глибокого занепаду пролетарської революції. Тому не зайвим було б опертися на ту культурно-антропологічну концепцію безперервного розвитку літератур у ХХ ст., яка вже давно існує у дослідженнях феномену соцреалізму. Так, наприклад, В. Ерліх в книжці «Модернізм та революція» («Modernism and Revolution») вважає розвиток російського літературного модернізму безперервним від сколку ХХ ст. до наслідків Другої світової війни. Тобто доба соцреалізму опиняється всередині модерністської парадигми свого часу.

Власне, думка про закономірність виникнення соцреалізму, як вже було зазначено, з'явилася не сьогодні. Переклад російською мовою у 1993 р. книжки

Б. Гройса «Gesamtkunstwerk Stalin», написаною німецькою у 1988 р. і перевидання перекладу у 2003 р., викликав сенсацію тим, що автор всупереч панівній концепції протиставлення соцреалізму 30-х – авангарду 10-20-х рр. декларував історичну наступність, спадкоємність соцреалізму та авангарду, соцреалізм як логічне завершення проекту європейського авангарду, як складову частину авангардної парадигми, як виповнення мрії авангарду про практичний життєтворчий драйв в умовах російської революції. Б. Гройс намагався показати, що соцреалізм дійсно може вважатися специфічним варіантом глобальної модерністської культури свого часу. Подібний підхід відкриває можливості нової методології зокрема і для української культури, адже дозволяє побачити історію культури без провалів та розривів на межі 20-х – 30-х рр. Якщо для російського авангарду сьогодні це переконливе пояснення слугує містком до європейських модерних та постмодерних практик та дискурсів, то тим більші підстави для цього у національного авангарду, який намагається позбутися тої ж «травми безридності», за висловом Б. Гройса [123]. Втім у пошуках постмодерної ідентичності не варто забувати й про попередні цивілізаційні проекти.

У дослідженні «Полуторний стиль: соціалістичний реалізм між модернізмом та постмодернізмом» [124] Б. Гройс, описуючи культурні стратегії соцреалізму, виходив з постулатів класичного модернізму, який визначив себе перш за все через виключення усієї сфери сучасної йому масової комерційної культури, що на мові модернізму усвідомлюється як кітч, а також через виключення художньої традиції, оскільки вона виявляється засвоєною масовою свідомістю. Специфіка соцреалізму визначається таким чином не на рівні формально-естетичного аналізу, а на рівні дискурсивних практик. Подібний полуторний характер мають й інші художні течії 30-х рр.— в першу чергу сюрреалізм, що доведено у працях Розалінд Краус, а також Ж. Батая, Ж. Лакана та ін. Оскільки специфічна соцреалістична робота з формою в першу чергу є контекстуальною и не вираженою на формальному рівні, як у випадку з сюрреалізмом, ця робота вислизає від модерністського аналізу і виявляється

для нього немаркованою, неіснуючою. Тому для К. Грінберга або Т. Адорно соціалістичний реалізм -- лише ще один різновид масового кітчю. З іншого боку, його «полуторний» характер поставив його у власній самосвідомості в опозицію до всієї західної культури: «висока» модерністська культура є для нього надто високою, елітарною, індивідуалістичною, а «низька», комерційна, масова культура здається йому надто вульгарною. Соцреалізм не знаходить собі місця у західній культурі і тому визначає себе самого як її тотальну альтернативу. Опозиція «високе/низьке» та опозиція «радянське/не(анти)радянське», вважається Б. Гройсу неконгруентною: одна з них поділяє кожен національний культуру по вертикалі, а друга проводить межу між культурами, які досягли автономії, та культурами, які продовжують залишатися чужими. Постструктуралістська переорієнтація на залежність мислення від побажань ринку або від риторики тексту – взагалі від «Іншого» (Делез, Бодрійяр, Дерріда) – легалізувала постмодерну техніку апропріацій, тобто перенесення у простір високої культури елементів низької, масової, комерційної культури.

1930-ті рр. в історії європейської культури сьогодні визначають, користуючись метафорою Йохана Хейзінги, як «золоту осінь індустріальної цивілізації», або як «золоту осінь культури», що переходить, за Освальдом Шпенглером, у стадію цивілізації. Позитивізм та раціоналізм попередньої доби виявляються нездатними пояснити те, що відбувається у проміжок між двома світовими війнами. Реальне втілення раціонально-логічних соціальних побудов заперечує та спростовує економічні теорії стихією ірраціоналізму та непередбачуваності. 1930-ті рр. – це освячення спрофанованого ставлення до життя, коли зовнішнє наслідування та сповідання великих ідей за умови внутрішньої порожнечі перетворюється на культурний кітч. Штучно створені, далекі від нас, історичні події 30-х рр. так чи інакше за головним принципом соцреалізму – побутовою життєподібністю, віртуалізацією повсякденного простору, яка насправді була з точки зору реального життя абсолютним

соціальним міфом-утопією, -- штучно і відобразилися в найбільш візуальному та віртуальному з усіх родів літератури – драматургії.

Питання про кордони мистецтва, за якими починається не-мистецтво, цікавили позитивну критику починаючи ледь не з «Лаокоона» Лессінга. Постмодерний дискурс, намагаючись розв'язати проблему наявності в мистецтві позамистецьких структур, розрахованих на невибагливого рецепієнта, повернувся до історичної авангардної традиції розгляду масової культури як складової частини, своєрідного проекту модерністської парадигми.

У теоретичному дискурсі західних учених 30-40-х рр. проблема масової культури осмислювалася переважно відповідно до тієї традиції, що була закладена Х. Ортегой-і-Гассетом та іншими критиками масової культури, які гранично критично ставилися до даного феномену. Розробляючи питання про природу масового суспільства, представники Франкфуртської школи соціальних досліджень -- М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Е. Фромм, В. Беньямін, Г. Маркузе -- наголошують на демонстрації тих негативних моментів, що виявляються в умовах масового суспільства в економіці, політиці і, природно, у духовному житті. Починаючи з 70-х рр. минулого сторіччя в західній соціологічній і культурологічній літературі з'являється ряд праць, де проблема масової культури осмислюється в іншій аксіологічній площині, ніж та, у якій працювали західні мислителі передвоєнного і післявоєнного періоду. У роботах Д. Белла, Е. Шилза, Ж. Фурастьє, А. Турена, Дж. К. Гелбрейта, Э. Тоффлера, Г. Кана, К. Э. Боулдінга та інших обґрунтовується ідея про те, що перехід суспільства з індустріальної на постіндустріальну стадію розвитку веде до усереднення культури. Унаслідок цього цінності, що були колись лише надбанням еліти, стають доступними масам, а сама масова культура істотно змінюється, здобуваючи риси, що колись були притаманними народній і високій культурі [253].

Ще акад. Д. С. Ліхачов вважав, що «масова культура, так само, як і авангард, існувала в мистецтві завжди. Народне мистецтво, мистецтво

карнавалу, мистецтво ярмарку, мистецтво балагану – це масова культура [...], культура, що продовжує запліднювати високу культуру сучасності» [403, с.12].

Наприкінці 80-х – поч. 90-х рр. ХХ ст. проблема масової культури привернула увагу постмодерністів, зокрема Ф. Джеймісона, Р. Барта, Ж. Батая, М. Бланшо, М. Фуко, Ж. Делеза, Ф. Гваттарі, Ю. Крістевої, Ж. Бодрийяра, С. Жижека, Ж. Дерріди, У. Еко, Ж.-Ф. Ліотара та ін. «Основна теоретико-методологічна установка постмодерністів полягає в тому,-- пише А. В. Костіна, -- що масова культура являє собою такий вид реальності, до якого незастосовні класичні схеми аналізу. Виконуючи цілий ряд суспільно-значимих функцій, вона не може розглядатися в аксіологічній площині, і вся критика на її адресу, строго говорячи, є теоретично неспроможною» [253]. Наразі в західній філософській і культурологічній літературі відсутня єдина точка зору не тільки щодо сутності та історичних передумов її виникнення, але і тієї ролі, яку масова культура відіграє в сучасному суспільстві.

Проте домінуючою тенденцією в розробці проблеми масової культури є апологетична тенденція, у тональності якої витримані останні роботи одного з видних західних соціологів культури З. Баумана, дослідження К. Гірца і багатьох інших філософів і соціологів культури. Так, на думку ще Т. Адорно і М. Хоркхаймера, «злиття культури із потіхою приводить не тільки до деградації культури, але й такою ж мірою до неминучого піднесення потіхи»; «потіха сприяє очищенню афекту, виконуючи ту ж функцію, що вже Аристотель приписував трагедії» [498, с.202]. «Безумовно, сьогодні феномен масової культури перетерпів значні зміни, -- зазначає В. М. Діанова, -- і не тільки під впливом зрослих можливостей технічних і інформаційних технологій, але й у результаті змін, що відбулися в людській свідомості, у людських потребах і способі життя» [151].

«Можна стверджувати, -- зазначає сучасна українська дослідниця, -- що в сучасному літературознавстві спостерігається відхід від жорсткого функціонального та естетичного протиставлення високої та масової літератур... Проте усвідомлення окремішності феномену масової літератури

від решти літературної продукції відбулося порівняно нещодавно, тому він потребує подальшого дослідження із застосуванням інтердисциплінарних та загальнокультурологічних підходів для побудови сучасної теорії масової літератури» [451, с.47-55].

Для східнослов'янської рецепції масової культури знаковою ми вважаємо назву збірки початку 2000 рр.: «Массовая культура и массовое искусство: “за и против”» [7]. Ця назва відсилає до також знакової для свого часу збірки 70-х рр. «Структурализм: за и против», яка, власне, узаконила, хоча й запізнило, ставлення до означеного феномену як «за». Можливо, таку саму роль відводили автори й названій збірці відносно феномену масової культури.

Сучасні антропологи визначають масову культуру у спорідненості з культурою для мас – як «культуру для мас, зорієнтовану на маніпулювання їхньою свідомістю» [202]. «Її відрізняють гранична наближеність до елементарних потреб, орієнтація на масовий попит, природну (інстинктивну) чуттєвість і примітивну емоційність, підпорядкованість пануючій ідеології, спрощеність у виробництві якісного продукту масового споживання» [49].

Зміни, які відбуваються у ставленні до масової культури, відбуваються паралельно із змінами у самій масовій культурі. І тут, на наш погляд, відкривається широке поле для використання саме компаративних методологій та методик, поряд із загальноприйнятими культурологічними та соціологічними методиками. Так, наприклад, одною з провідних тенденцій у жанрових проектах сучасних творців масового мистецтва у стилі треш, що характеризує сучасний культурний текст, -- варто визнати перехід від постмодерної гри з текстами низової культури – пародіювання у манері «стьобу» конкретних існуючих моделей-трендів, здебільшого національно маркованих, – до створення загальних субкультурних текстів. В таких текстах інтертекст не визначається конкретно, а існує як модель культури класичного періоду взагалі, а не вторинних масових взірців. Тобто створюється кітч у чистому вигляді, без текстів-посередників, адже кітч, за визначенням, виник саме як тиражування класичних взірців. Тому феномен масової культури здатен

засвоюватися як інтертекст у зовсім різних за типом владних відносин суспільствах. Так, загальновідомо, що радянський кінематограф 30-х рр. активно засвоював досвід, зокрема інтертекстуальний, Голівуду. Це стосується таких найпопулярніших жанрів, або напрямків, як, приміром, музична комедія та вестерн (пригодницький фільм з формульним топосом, сюжетом та персонажами у радянському мистецтві трансформується у жанр героїчної драми). І хоча момент пародіювання у даному випадку був вторинним, на першому плані було навчання на прикладі відомих зразків, все ж таки без певних аналогій не обійтись.

Дискурс масової культури припускає певну свободу у волевиявленнях навіть у суспільній ситуації, метафорично означеній як «репортаж із зашморгом на ший». Культура, що виявляється існує «повсюди», виникає як інститут, метою якого традиційно було протистояння онтологічній невідворотності смерті, зняття трагізму буття за допомогою артикульованого письма, як це відбувалося, зокрема, й у так званих творах соцреалізму. У 30-ті рр. дискурсивні практики масової культури стали загальноєвропейськими.

Слід визнати застарілими також і аргументи проти ототожнення масової культури Заходу та Америки з радянським мистецтвом соцреалізму. Ці аргументи ґрунтуються на тому, що у першому випадку замовником виступав споживач культурних текстів, а у другому випадку – державна влада та диктатура однієї партії. Але останні культурологічні дослідження проблеми «читач та влада» твердять, що ці два суб'єкти культурного простору у дискурсі влади були настільки пов'язаними між собою, що протиставлення їх може вважатися некоректним. Тенденції зрощення та навіть ототожнення феномену соціалістичного реалізму з масовою культурою в сучасних культурологічних студіях материкових та зарубіжних славістів базуються на нових антропологічних підходах до теорії культури, зокрема, культури тоталітарного типу, і стають сьогодні вже загальним місцем. Відсутність єдиного теоретичного визначення маскультури в цілому надає широкий простір для рецептивних інтерпретацій.

«Наразі має бути зрозуміло, -- пише Джон Сторі, -- що термін "маскультура" є не таким очевидним у плані дефініції, як ми могли гадати раніше. На значну міру ці труднощі виникають чрез брак/наявність іншої культури [...]. Замало лише проаналізувати масову культуру – нам завжди доведеться зіставляти її з її протилежною» [446, с.35]. Множинність визначень впливає на закономірне стирання різниці між комерційною та ідеологічною маскультурою. Так, наприклад, структуралізм «сприймає маскультуру як різновид ідеологічної машини, що без великих зусиль відтворює панівну ідеологію» [446, с.27], а грамшианська та неограмшианська теорія гегемонії вбачає в маскультурі інструмент для здобуття згоди між панівними та підпорядкованими групами суспільства, а зовсім не комерційний феномен [446, с.29]. Отже, і соціалістичний реалізм знаходить у царині маскульту своє місце. Тому і увага до призабутих кумирів сьогодні стає цілком закономірною.

Отже, питання про належність літератури соціалістичного реалізму до масової культури, народження якої в Європі та Америці приходить якраз на 30-ті роки, в сучасних студіях закономірно замінює загальну негоцію стосовно ідеологізованої культури радянського минулого з послідовним викресленням колишніх хрестоматійних творів із історії літератури взагалі. Соцреалізм розглядається у рамках масової культури у працях як російських вчених, так і вітчизняних. Чи не прийшов час повернутися до легковажно та несправедливо забутих нами ідолів?

Одною із фундаментальних методологічних засад для компаративного співставлення споживача як замовника и влади як замовника була давня праця П. Бурд'є «Поле літератури» (1981). Дослідник стверджує, що поле літератури завжди займає підлеглу позицію по відношенню до поля влади, всередині якого воно знаходиться, і якими би вільними від зовнішніх обмежень і вимог не були культурні поля, вони пронизані дією законів навколишнього поля, тобто прагненням до прибутків, економічних або політичних. Хоча остані і вважаються символічними, але можуть, своєю чергою, рано чи пізно бути зверненими до прибутків саме економічних [79, с.22-87]. Отже, ми можемо

зробити висновок, що немає різниці, про яку саме історичну модель влади йдеться. Професія письменника у Радянському Союзі вважалася престижною та економічно прибутковою і щедро заохочувалася державною владою. Членство у Спілці письменників було квитком до спецрозподільника матеріальних благ, не кажучи вже про почесні звання, які відкривали можливості до державної та партійної кар'єри, в свою чергу, пов'язаної із матеріальним стимулом. Закони кар'єрного ринку у тоталітарних суспільствах не надто різнилися від економічних законів у вільних суспільствах.

Для нас виключно важливим є те, що П. Бурд'є здійснює свій опис літературних полей з позицій теорії закономірних та випадкових процесів, в категоріях реалізованих та нереалізованих можливостей, пояснюючи станом ринку появу як літературних смаків, так і літературного виробництва. Дослідник зазначає, що оскільки абсолютної свободи творчості не існує, то будь-яка інновація може здійснюватися лише у «просторі можливого», тобто як набір імовірних обмежень, які відповідають кінцевому репертуару можливих ходів і рішень і обумовлюють цей репертуар. Для того, щоби будь-хто зміг замислити найсміливішу інновацію або революційний експеримент, необхідно щоб вони існували у вигляді потенцій усередині системи вже реалізованих можливостей: як структурні лакуни, що очікують і потребуючі заповнення; як потенційні напрямки розвитку, можливі шляхи експериментування. П. Бурд'є вважає, що «простір можливого нав'язує себе як якусь історичну трансцендентальність, систему (соціальних) категорій сприйняття й оцінки, соціальних умов можливості й легітимності, які (наприклад, поняття жанрів, шкіл, манер, форм) визначають і обмежують всесвіт мислимого й немислимого. Ця система визначає одночасно й свободу: кінцевий всесвіт потенцій, які можуть бути помисленими й реалізованими в даний момент, — й необхідність: систему примусів, усередині яких детермінується те, що повинно бути зробленим або помисленим» [79, с.22-87]. Отже в такому розумінні примус влади можна розглядати як один із можливих визначальників появи літературних полей, нарівні із примусом літературного ринку.

Дослідник робить також дуже важливий для генології висновок стосовно того, що розуміння жанрових інваріантів стає можливим лише у порівняльних стратегіях різних літературних полей: «тільки порівняльний аналіз того, як варіюються реляційні якості різних літературних об'єктів, зокрема, жанрів, у різних полях може привести до встановлення справжніх інваріантів. До інваріантів відноситься той факт, що ієрархія жанрів [...] є одним із найважливіших факторів, що визначають, завжди і всюди, практики виробництва та сприйняття творів» [79, с.22-87]. Передусім це стосується тих жанрових модифікацій, які присутні в обох суб-полях, за Бурд'є, що існують за гетерономним (масова культура) та автономним (елітарна культура) принципами. Якщо, скажімо, важко уявити собі у ХХ ст. існування жанру трагікомедії в суб-полі масової культури, то такі жанри, як мелодрама, легко включаються в обидва суб-поля – як гетерономне, так і автономне. Це стає найактуальнішою проблемою генології вже у добу постмодерна.

П. Бурд'є пропонує також і напрямки компаративного дослідження між двома культурними полями. Ми вважаємо, що ця задача повинна стати однією з основних у компаративному вивченні літератури радянського періоду. Без її вирішення неможливо ані осягнути сутність феномену соцреалізму, ані виявити ідентичність національних культур, які склали цей феномен. Дослідник зазначає, що, виходячи з історичних конфігурацій, аналізу повинні підлягати, з одного боку, структурні гомології між різними полями, адже саме ці гомології, часто-густо виявляються джерелом сходжень та відповідностей. Філософ протиставляє такі структурні гомології, або подібності за походженням, простим запозиченням з одного поля до іншого. Стосовно нашого матеріалу, приміром, гомологічними, а не запозиченими, слід визнати тексти «Загибелі ескадри» О. Корнійчука та «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневського, схожість між якими відзначалася вже сучасниками на рівні анекдоту. Двома полями у даному випадку будуть масовий жанр мелодраматизованої героїчної драми у першому тексті та героїчна драма з елементами експресіонізму у другому тексті.

З другого боку, П. Бурд'є припускає безпосередні обміни між полями, які залежать від позицій агентів цих полів – учасників обміну – а отже від структури цих полів та їхнього місця в ієрархії полів. Особливо значним ми вважаємо висновок про специфіку національних традицій, які обумовлюють особливості спільної проблематики, яка розуміється як простір можливого, систему можливих проявів, стосовно яких кожен агент повинен визначити своє місце. «Різні національні традиції по-різному сприяють формуванню культурного центру, культурної столиці; по-різному заохочують спеціалізацію (жанрів, дисциплін і т.п.) або, навпаки, взаємодію між представниками різних полів; [...] різні традиції канонізують різні конфігурації ієрархії мистецтв [...] або наукових дисциплін» [79, с.22-87].

Отже, теорія літературного поля репрезентує один із універсальних підходів до світової літератури ХХ ст., в якому не може бути застарілого поділу літератури на радянську та іншу, як це було характерним для радянського ідеологічного дискурсу та було парадоксально успадкованим післярадянською критикою цього дискурсу. Російські філософи, культурологи та літературні критики вже давно пишуть про те, що їх вітчизняна культура радянського періоду, безсумнівно, належить до розряду найбільш своєрідних явищ світової історії. Це стосується не тільки ХХ ст., а й співвідноситься з більш широкою перспективою. Аналіз розвитку радянської культури є плідним ґрунтом для розуміння сучасних загальнокультурних процесів. Ця сьогодні вже загальноприйнята у світовій історії культури концепція хвибує на неповноту національної ідентифікації. Адже література радянського періоду – не є суцільно російською. І це російські дослідники, як материкові русисти, так і американські, дуже добре розуміють, проте відокремлення національних проектів колишньої імперської культури ніколи не стане метою досліджень цього напрямку. Наразі вже є очевидним, що проблема соцреалізму потребує не тільки цивілізаційно-антропологічного, а й компаративного підходу. Адже ми маємо справу саме з цивілізацією певного типу, що створює специфічне

мистецтво, яке, втім, співвідноситься з аналогічними явищами західної цивілізації.

3.3. Формульні жанри радянської драматургії як реалізація тяглих процесів у жанровому порядку.

Жанрові моделі соцреалізму 30-х рр., згідно із висунутою концепцією, по-перше, можуть розглядатися у компаративному аспекті синхронно із жанровими моделями масової культури Європи та Америки тих же років, а, по-друге, на діахронному рівні, у відповідності до теорії вибуху, вони репрезентують черговий етап поступових, тяглих процесів жанрового розвитку. Можна стверджувати, що ми маємо справу із загасанням міжжанрових взаємодій і канонізацією певних жанрів, похідних від традиційних «чистих» жанрів трагедії та комедії, і витіснення трагікомедії до шару культури андерграунда, як це сталося, скажімо, із п'єсами М. Ердмана. Друга риса панування тяглих жанрових процесів, що завжди йдуть на зміну вибуховим, позначеним взаємодією різновекторних жанрів, -- це тотальні модифікації мелодрами, яка завжди завершує періоди вибуху й супроводжує перехід до тяглих процесів у жанроутворенні.

Питання про естетичну цінність (або ж її відсутність) більшості продукції соцреалізму може бути просто знятим, якщо прийняти за основу класифікації теорію формульних жанрів, висунуту більше ніж 30 років тому Джоном Кавелті [539]. Хоча його концепція зараз переживає період другого сплеску популярності, але значних спроб застосувати теорію формульних жанрів до радянського соцреалізму, наскільки нам відомо, ще не було. А втім сам автор цієї концепції зовсім не виключав такого незвичного для американської культурології дискурсу. Так, висуваючи сумніви стосовно можливості створення пригодницьких історій про водопровідників, консьєржів і двірників, Дж. Кавелті уточнює, що ця неможливість діє тільки всередині певної культури, а за її межами ситуація може скластися як цілком можлива.

«Звичайно, можна уявити собі, -- твердить дослідник, -- що виникне культура, що буде інакше оцінювати й інтерпретувати ці професії, і в цьому випадку варто очікувати відповідної зміни пригодницьких сюжетних формул. Ознаки такого розвитку можна спостерігати в масовій літературі радянської Росії й маоїстського Китаю» [215, с.33-64].

Отже, формульна література не є знаком виключно західної цивілізації. І дійсно, культура, яка поставила соціальну диференціацію вище за загальнолюдську, а професії людей без освіти – вище за професії людей інтелектуальної праці, просто повинна була створювати детективи, бойовики, та вестерни про двірників та водопровідників. Але сутність формульного жанру від зміни професії героя не змінюється.

Формульна література протистоїть літературі міметичній, іншими словами, інноваційній, за багатьма параметрами, першою чергою, своєю функцією.

Культурна функція формульної літератури – це ескапізм, втеча від реальної дійсності за допомогою психологічної інституції розваги. Якраз саме радянська дійсність і була тою реальністю, втеча від якої була немов би запланована на рівні влади. Стосовно психології людини 30-х рр. слід зауважити, що офіційно затверджений у формулах соцреалізму ескапізм був для неї не «тимчасовим притулком», а постійним місцем перебування. Ми вважаємо, що тільки так можна було узгодити з нормальною життєдіяльністю, фізичною та психічною, людини -- той терор, який мав відношення майже до кожної радянської родини. Прийняти масове радянське мистецтво означало для людини 30-х рр. втекти від божевілля та самогубства. В цьому його велика не тільки естетична, а й психологічна роль.

Формульна література, -- зазначає Дж. Кавелті, -- це, насамперед, вид літературної творчості. І тому її можна аналізувати й оцінювати, як і будь-який інший вид літератури. Якщо визнати, як ми це робимо, що жанри драматургії соцреалізму теж належать до формульної літератури, то висновок Дж. Кавелті можна вважати вірним і для радянського варіанту масової культури.

Літературна формула являє собою структуру оповідальних або драматургічних конвенцій, використаних у дуже великій кількості творів. Формульна література об'єднує певні сюжетні архетипи. Отже формули - це засоби, за допомогою яких конкретні культурні теми й стереотипи втілюються в більш універсальних культурних архетипах. Формула - це комбінація, або синтез, ряду специфічних культурних штампів і загальних архетипів. Дж. Кавелті вважає, що категорія формули у певному розумінні дублює категорію літературного жанру, їх часто плутають, але це відбувається саме тому, що узагальнююче визначення формули стало поняттям жанру. Формулу й жанр легше всього осмислити, не трактуючи їх як позначення двох різних явищ, а розглядаючи як дві фази або два аспекти цілісного процесу літературного аналізу. Такий погляд на відносини формули й жанру відображає шлях розвитку популярних жанрів. У більшості випадків формульний зразок існує тривалий період часу, перш ніж його творці й читаюча публіка починають осмислювати його як жанр.

Для нас цікавим є те, що дослідник підходить до систематизації та структуризації формульної літератури з компаративістичного погляду. «Оскільки поняття жанру, містить у собі естетичний підхід до літературних структур, воно може бути осмислене або виходячи з конкретних формул певної культури, або у відношенні до більш широких, більш універсальних літературних архетипів. Іноді нам може бути важливо співвіднести якийсь вестерн із іншими вестернами. В останньому випадку ми б використовували поняття формули-жанру, що іноді невиразно називають популярним жанром. Але нам може знадобитися співвіднести цей вестерн із яким-небудь більш загальним жанровим визначенням, таким, як трагедія або любовний роман. У цьому випадку ми б використовували поняття архетип-жанр». Отже ракурс змінюється від характеру предмета порівняння.

Особливо цікавим для нашої праці є порівняння формульних конструкцій, які несуть у собі широко розповсюджені конвенціональні структури, від міметичних. Хоча концепція Дж. Кавелті не має відношення до теорії

поступових та вибухових процесів у культурі, але його теорія зміни міметичних та формульних елементів у літературі дещо нагадує першу. Міметичний елемент у літературі, -- вважає дослідник, -- репрезентує нам світ у звичному для нас вигляді, а формульний елемент створює ідеальний світ, у якому відсутнє безладдя, двозначність, невизначеність і обмеженість реального миру. Услід за Г. Бергером, дослідник вважає, що людина володіє двома первинними потребами. «Перша -- потреба в порядку, світі, безпеці, захисті від погроз і злигоднів життя, потреба жити у звичному й передбачуваному світі, щасливо й одноманітно... Але є й друга первинна потреба, що суперечить першій: людина має потребу у хвилюванні й невизначеності, вона схильна до ризику й безладдя, вона шукає неприємностей, напруженості, погрози, новизни, таємниці, не може існувати без ворогів і часом у нещасті почуває себе найщасливішою у світі» [536, р.35]. Це може пояснити, вважає Дж. Кавелті, цікавий парадокс, яким відзначені більшість літературних формул: вони, з одного боку, є високовпорядченими й традиційними, а, з іншого боку, -- насиченими символами небезпеки, невизначеності, насильства й сексу. Ескапізм переживання знімає напругу.

Згідно із теорією хаосу як порядку, можна додати, що у сприйнятті масової культури діють не тільки психологічні потреби окремої людини у чергуванні імпульсів передбачуваності, визначеності, одноманітності – та непередбачуваності, невизначеності та напруги, а й історичні потреби людства, втілені в архетипічних формульних моделях конкретної національної культури, в її образах, мотивах, міфах. Це підтверджує, також, і наше основне положення стосовно того, що всередині немов би єдиної культури соцреалізму, яку ми розглядаємо саме як формульну культуру, працюють різні національні моделі. І тому формульний жанр оптимістичної трагедії чи колгоспного водевілю на українському національному ґрунті неідентичний тим же формульним жанрам на російському національному ґрунті.

Ця дифференціація цілком узгоджується і з сучасною національною дифференціацією текстів масової культури. Так, наприклад спагетті-вестерн

(С. Леоне) має дуже чіткі національні італійські відмінності від базової моделі американського вестерну, хоча зберігає його структуру. Він не такий жорстокий і значно більш підкреслено оперетковий, оперний, театральний, карнавальний, принципово нежиттєподібний, на відміну від «реалістичного», «життєподібного» американського вестерну. Так само і «оптимістична трагедія» на українському ґрунті не така натуралістична і жорстока, як на російському, більш сентиментальна і мелодраматична. В ній обов'язково присутнє «болісне місце» української недержавності: питання про національну самостійність, яке втілюється в негативних образах, за радянським каноном. Це питання відсутнє в підкреслено зовні інтернаціоналістському аналізі «оптимістичної трагедії» російського формульного жанру.

Дж. Кавелті створює класифікацію формульних структур за тематичним та за персонажним принципом. Як здається, це тільки початок класифікації, і багато з тих структур, які він вважає неперспективними для західної масової культури, стали перспективними у радянській масовій культурі. Так, нетиповими для західної формульної літератури, але типовими персонажами радянської -- ставали політики (Ленін, Сталін тощо), а також радянські «фермери» – колгоспники. Це ж стосується таких «формульних» у радянському суспільстві професій, як робітник та інженер («Темп», «Поэма о топоре» М. Погодіна, «Чудак» О. Афіногенова, «Підеш – не вернешся» І. Кочерги), лікар («Таня» О. Арбузова, «Платон Кречет» О. Корнійчука). Саме ці формули згадуються у Дж. Кавелті як неперспективні.

Отже, формульним жанрам властива певна життєподібність, прив'язка до реальної системи координат, «баланс» між ескапізмом та міметизмом. Тому немає нічого дивного у тому, що основним (і єдиним) напрямком («методом») радянського мистецтва, починаючи з 1930-х рр., визнавали саме «реалізм», хоча й «соціалістичний». Але, як формульна масова література, так і твори соцреалізма лише зовні нагадували реальну дійсність, створюючи виключно ескапістські моделі. Для існування формульних жанрів необхідною є культурна стабільність, сталість, тяглість, поступовість. Видозміна формул

відбувається шляхом літературної еволюції, поступового включення в сталі структури нових елементів. Отже тяглі процеси, яким був для радянського суспільства сталінізм, закономірно позначені жанровою формульністю.

Разом із тим, радянські формульні жанри 30-х рр. можуть мати певні аналогії не тільки в традиційній масовій культурі, а в культурі інноваційній, як 30-х рр., так і у культурі післясталінської «відлиги». Особливо це стосується переосмислення в мистецтві такого традиційного для радянського мистецтва жанру, як героїчна драма, яку соцреалістичний дискурс перетворив на «оптимістичну трагедію», пов'язану із сюжетами та мотивами громадянської війни. На протилежність «оптимістичній трагедії» інноваційні тексти, які теж будувалися на мотивах громадянської війни, артикулювали жанр трагедії-міфа, або екзистенційної трагедії.

Тому у наступних розділах ми розглядатимемо порівняльний дискурс як формульних жанрів між собою – у двох національних літературах, -- так і жанрів формульних та інноваційних, у синхронному та діахронному аспектах, на матеріалі не тільки драматичного мистецтва, але й роману та кіномистецтва – там, де спільні теми, мотиви та сюжети трансформувалися у зовсім різні жанрові форми не за родовою ознакою, а за ознакою належності до різних типів культури – масової чи інноваційної. Взаємопроникнення епічного та драматичного родів взагалі була однією із визначальних рис для російської літератури ХІХ ст. Дослідники вважають, що «романність російської драми завжди вважалася одним із завоювань літератури ХІХ століття» [86]. І навпаки, драматургізм (або поліфонізм) російського роману дозволив, скажімо, М. Бахтіну створити одну з найбільш цитованих у світовому літературознавстві книжку. Отже, ми не зраджуємо національної ідентичності російської літератури, коли починаємо порівнювати драму з романом у генологічному аспекті.

3.4. Жанр трагедії 30-х рр. поза класичним каноном.

У статті «Avant-Garde and Kitsch», що побачила світ у 1939 р. у «Partisan Review» (New York), один із найбільш впливових критиків свого часу Клемент Грінберг писав, що альтернативою абстрактному авангардному живопису є не Мікеланджело, а кітч. Він вважав кітч конспектом усього підробного в житті й мистецтві. Минуло 60 років, і сучасний критик Роджер Скратон, полемізуючи із засновником теорії кітчу, стверджує, що авангардне мистецтво також може бути кітчевим [575]. Те, що створює кітч, твердить він, – це зовсім не змагання з фотографією, це спроба знецінити емоції, виглядати величним без жодного докладеного для цього зусилля. Отже, у визначенні кітчу домінуючим стає саме його емоційний модус.

Кітч базується на кодах і кліше, які конвертують вищі емоції на легко засвоювані нескладні форми, що дуже легко сприймаються без зайвих духовних зусиль, на які зовсім не всі люди здатні. Кітч, за Р. Скратоном, – це спроба симулювати життя духу та почуттів за допомогою підробки, дешевки. Перша світова війна, найлютіші злочини і революції ХХ століття відбувалися під знаком кітчу. Разом із тим, кітч усюдисущий, він – частина мови, невід'ємний аспект демократизму культури. Кітч не повинний сприйматися як типово естетична хвороба [575].

Культура кітчу знецінює навіть те, що не може бути знеціненим, сфальсифікованим – смерть людини, -- зазначає Р. Скратон. Світ кітчу – світ постійного дитинства, де щодня свято, де герої перемагають, а зрадників карають. Такий культурний код впливає на сприйняття смерті – у цьому світі насправді її немає. Нефальсифікована смерть передбачає страждання і почуття гідності. Кітч перетворює це на сентиментальну героїку. Коли трагедія потрапляє у світ кітчу, вона змінює натуральні якості, очищується від того абсолютного значення втрати, що є справжньою відповідністю до смерті духовної істоти. Нам пропонують взяти участь у грі. У справжньому кітчі примітивізується те, що не може бути спримітивізованим. Тому підробка має бути добре зробленою, професійною, упізнаваною.

Ці висновки Р. Скратона мають безпосередній зв'язок із драматургією радянського періоду, де відбувалося безпрецедентне переведення категорії трагічного у парадигму масової культури. З цим пов'язані такі невід'ємні константи соцреалістичного стилю, що збігаються з модусом масової культури, як інфантилізм, сентиментальність та утопізм по відношенню до метафізичної мети людського існування – догмат категорії майбутнього. Тому абсолютно всі формульні жанри драматургії соцреалізму позначені сентиментальним мелодраматизмом.

Класичний соцреалізм 30-х рр. у жанровому відношенні характеризується пристосуванням героїчної матриці «смерть героя» для традиційних жанрів психологічної драми, ліричної комедії, трагікомедії, детективу. При цьому полегшене ставлення до смерті (смерть заради ідеї, сумнівність якої герою ще не відома) переводить у розряд кітчу не тільки жанрові форми, але й жанровий зміст, що зрощується з домінуючим ідеологічним концептом. Інакше кажучи, те, що раніше в радянській критиці виділялася як риса мистецтва 30-х рр. – народження нового героя та нових почуттів, – у термінах кітчу може розглядатися як коди і кліше спрощеного психологічного симулякра для потреб нового читача і глядача, що засвоював світову культуру в обсязі програми робітфаку. Естетика соцреалізму має багато спільного з естетикою саме робітфаку, -- пише С. Бойм [59]. Саме на такого читача та глядача було розраховано емоційний вплив і драматургії соцреалізму. Так трагедія перетворювалася на «оптимістичну трагедію».

Прикладом спрощеного, удаваного, сфальсифікованого ставлення до смерті у радянському мистецтві може бути новостворений жанр «оптимістичної трагедії», назва якого, як уже давно було доведено, – цілковитий абсурд. При цьому український варіант трагедійного кітчу був удвічі абсурднішим за російський, адже в російському спрощенню підлягали лише загальні екзистенційні питання, а в українському – ще й питання національної самоідентифікації. Якщо вдаватися до апокаліптичної метафори, то екзистенційна смерть – перша – передувала смерті другій – національній.

Водночас матриця оптимістичної трагедії як масового жанру схильна була до саморуйнації у випадку, коли вона накладалася на зовсім інший драматургічний ряд – інноваційного мистецтва модерного та постмодерного напрямку. «Оптимізм» масового жанру замінювався на екзистенційний трагізм людини, яку поставлено як трагічного героя перед вибором життя чи смерті, але будь-який вибір веде до загибелі, позбавляючи персональний вибір свободи волі. Примат класового над загальнолюдським свободу волі ставив у залежність від усвідомлення історичної необхідності утопічного мислення й офірної загибелі в ім'я майбутнього. Ідейний фанатизм, втеча в ідею, а отже, ідеологічний ескапізм, можна розглядати як варіант традиційного ескапізму будь-якого з формульних жанрів. На протилежність цьому, інноваційні тексти були позбавлені ескапізму, незважаючи навіть на подібність сюжетних схем та мотивів. В таких моделях алгоритми героїчної драми з характерним для неї концептом революційного гуманізму змінювалися на зовсім інший порядок жанрових правил, згідно з якими виникала справжня трагедія без довіску «оптимізму». Але складна стилістика такого інноваційного жанру так само, як і відсутність ескапізму, обмежують коло адресатів такого тексту.

Тому сучасне компаративне дослідження жанрів радянського періоду мусить охоплювати не тільки сферу формульних жанрів соцреалізму, а й царину співвідносних з ними за принципом гомологій (спільні у походженні за жанровою темою, але різні за функцією), на відміну від принципу аналогій (спільні за функцією у жанрах різних національних літератур соцреалістичного дискурсу), якщо використовувати термінологією П. Бурд'є. Так в нашому дослідженні виникають тексти, як типові для жанрів соцреалізму, так і протилежні до них за функцією, тексти інноваційні, що належать до «високої» культури. Безперечно, ідея трагедії взагалі, як формульної, так і іноваційної, базується на концепті жертвовної смерті у різних його історичних модифікаціях. Адже кітч завжди копіює найістотніші риси оригіналу, тому й модель смерті входить до його жанрового проекту.

Сакрифальні мотиви «оптимістичної трагедії», як і загалом офірна модель тоталітарної культури, дотепер дослідниками радянського дискурсу по'язується переважно з риторикою тоталітарної влади, ретрансляцією «канонічної програми тоталітаризму, пов'язаної з актуалізацією категорії смерті та практичною нівеляцією категорії життя» [496, с.269]. Услід за Ж. Бодріаром, який назвав свою книжку «Символічний обмін та смерть», скажімо, той же Б. Гройс дає власній книжці назву «Утопия и обмен», включаючи один з основних концептів утопічної радянської цивілізації – ідею жертвовності, яка походить від примату утопічного майбутнього над сучасним, що в цілому традиційно для cultural studies.

Водночас, міфологія жертвопринесення, офіри, була однією з центральних протягом ХІХ-ХХ ст. в європейській філософії, і не може бути пов'язаною виключно з радянським тоталітаризмом. Це було б небажаним спрощенням. У 30-х рр. модель жертвовної смерті була розробленою у багатьох аспектах діячами культури, безкінечно далекими від радянського соцреалізму. Можна згадати хоча б досвід Ж. Батая у створенні езотерики журналу та таємного гуртку «Ацефал» саме у тому 1937 р., який позначений у радянській історії найкривавішими політичними жертвопринесеннями. Для членів гуртка «Ацефал» характерною була логіка релігійної громади, теоретичною метою якої стало подолання імманентності індивідуалізму шляхом людського жертвопринесення. У подальшому Батай упевнився, що такий акт, який перетворював смерть на справу, лише створював іншу імманентність – імманентність справи [194, с.128].

«Цілком можливо, що Батай, -- вважає Н. Сперанська, -- одержимий цією ідеєю, намагався пізнати смерть у цій дивовижній, на сторонній погляд, містерії. Будь-яке співтовариство людей він уважав трагічним, а трагедія в розумінні Батая дозволяє нам ототожнити себе з помираючим героєм і пізнати разом з ним, що таке смерть, при цьому продовжуючи жити. В есе про Гегеля Батай зближує поняття трагедії й жертвопринесення, згадуючи про стан священного жаху. [...]. Трагедія й жертвопринесення розглядаються Батаєм як

елементи свята. [...] Гріхом Ацефала стало жертвопринесення як “божевілля, зречення від усякого знання, падіння в порожнечу”» [439].

Отже, розуміння трагедії, нехай і «оптимістичної», як жертвопринесення -- існувало у 30-ті рр. в європейській культурі взагалі, і не належало виключно радянському тоталітарному дискурсу. Витоки цього культурного концепту знаходяться у міфологічній давнині, але розгляд цього питання не входить до нашої задачі. Щодо російської культури, то ідея громадської офіри культивувалася в ній із часів Радіщева та Рилєєва, і саме цей проект був успадкований радянською тоталітарною культурою. В українській культурі цей же проект був подвоєним: на ідею громадської офіри накладася не менш впливова ідея національної офіри. Так що нічого принципово нового тоталітарна культура не запропонувала.

Цікавим є спостереження дослідників, які стосуються знов-таки згаданого культурного проекту «Ацефал» Ж. Батая. Як відомо, батаєвську ідею малюнка безголової людини втілював Массон. В його зображенні Ацефал тримає у простягненій вгору руці своє вирване з грудей серце. Російські дослідники одразу побачили в цьому ремінісценцію легенди про Данко з хрестоматійної колись повісті М. Горького «Старуха Ізергіль». «Французькі переклади “Старухи Ізергіль” з’являлися починаючи з 1906 р., -- зазначає С. Н. Зенкін, -- не виключено, що Массон або Батай знали цю неоромантичну легенду, що звеличувалася радянською критикою як взірць соціалістичного реалізму» [194, с.118-131]. Вплив російської ідеї жертвовності на європейську культуру ХХ ст., взагалі далеку від цього, складає окрему тему для компаративного дослідження.

Ідея жертвовної смерті як символічного обміну, яку дослідники радянського дискурсу запозичають у Ж. Бодріяра [58, с.310-311] 1970-х рр., -- теж успадковує ідеї Ж. Батая, так само, як і пародіює онтологічні ідеї структуралізму. За Бодріаром, смерть як жертвопринесення стає умовою соціалізації людей. Філософ згадує про оберненість символічного обміну в жертвопринесенні [58, с.45]. (В українському перекладі йдеться про

«оберненість обміну в посвяті» [57]). Насильницька смерть, за Бодріярром, це єдиний порятунок для людини, єдиний засіб уникнути включення смерті в систему нагромадження речей, в систему обміну за правом власності не тільки смерті, а й безсмертя [57].

Отже, присвоєння смерті суспільством відбувається далеко не завжди, і мистецтво радянського періоду демонструвало як конвертацію смерті на безсмертя в концепті «смерть за ідею», або «смерть за батьківщину», так і визволення від такого обміну шляхом екзистенційного вибору людини у межовій ситуації смерті. Без порівняльного аналізу таких моделей трагічного неможливо ані зрозуміти радянську цивілізацію взагалі, ані побудувати будь-яку класифікацію жанрів, в першу чергу, жанрів драми, де завжди історично перше місце посідала трагедія.

Дотримуючись подвійного принципу опису -- аналогічного та гомологічного – спробуємо визначити діючі жанрові моделі трагедійного в радянському драматургічному дискурсі 20-30-х рр. За принципом аналогій розглядаються всередині формульного жанру, названого умовно «оптимістичною трагедією», подібні твори української та російської драматургії (О. Корнійчук – Вс. Вишневський). Метою порівняння стає визначення національних відмінностей всередині масової культури радянського типу.

Відтак за принципом гомологій подається опис явищ, спільних за жанровою темою, але різних за функцією, тобто порівняння явищ масової та інноваційної культури відповідно в українській та російській літературах. При цьому ми дотримуємося різновекторної методики такого опису. Трансформація трагедійного розглядається, по-перше, у діахронному аспекті в текстах, різних не тільки за належністю до масової чи інноваційної культури, а й за часом створення, до того ж таких, що належать як до драматургії, так і до кінодраматургії (українська неоромантична мелодрама 30-х рр. - екзистенційна народна кінотрагедія 60-х рр.).

А, по-друге, жанрова трансформація трагедійного досліджується у синхронному аспекті, тобто у творах одночасової належності, але різних як за функцією (культура соцреалізму та інноваційна культура), так за національною та родо-видовою приналежністю (драма та драматизована проза). За такою методикою розглядається трагедійний кітч І. Микитенка та трагедійний роман-полілог М. Булгакова, в яких опорним стає концепт Київського тексту. Це надає можливості подивитися на жанровий дискурс соцреалізму з різних сторін, але з погляду компаративної поетики жанрів.

3.4.1. Жанр радянської «оптимістичної трагедії»: стратегії масової культури в «героїчній драмі» О. Корнійчука «Загибель ескадри» та в «Оптимістичній трагедії» Вс. Вишневського

Визначення жанру «оптимістичної трагедії» протягом багатьох десятиліть існування радянського дискурсу пов'язували з однойменною російською монументальною драмою Вс. Вишневського, написаною у 1932 р. Її українським варіантом завжди вважали героїчну драму О. Корнійчука «Загибель ескадри», яка отримала другу премію на загальносоюзному конкурсі драматичних творів у 1933 р. (першу премію не присудили нікому). Але це зовсім не був незалежний та одночасний варіант російської «Оптимістичної трагедії», по-перше, оскільки мова йшла про національні історичні реалії, а, по-друге, тому що жанрові координати цих творів були абсолютно різними. О. Корнійчук, як і О. Афіногенов і М. Кіршон, був історичним опонентом Вс. Вишневського та М. Погодіна у відомій полеміці 30-х рр. щодо шляхів драми. Вс. Вишневський був прибічником монументалізму, його опоненти – камерності та психологізму. Тому Вишневський обирає жанри експресіоністської драми, а Корнійчук – традиційної героїчної драми характерів. Але виходить у нього героїчна мелодрама, жанр дуже популярний у сучасній масовій культурі.

Хоча і О. Корнійчук не пройшов повз надбань експресіонізму, але риси цього напрямку в нього спорадичні і не складають цільної системи. Український автор залишається на рейках психологічної мелодрами, на відміну від російського драматурга, який принципово тяжів до монументалізму та, як можна сьогодні визначити, до експресіонізму. Якщо згадати, що жанри масової культури генетично виростають значною мірою з жанрів психологічного напрямку -- шляхом примітивізації того, що було складним у психологізмі, -- то зрозуміло, що героїчна мелодрама О. Корнійчука мала більші підстави для того, щоб увійти у фонд масової культури. Навіть за тематикою ці твори різні: у Вс. Вишневського матроський полк, сформований із анархістського загону в Кронштадті (перша дія), далі веде бої на суші, хоча й на території півдня України та в Криму, а у О. Корнійчука чорноморські моряки покидають кораблі лише наприкінці у фіналі. Хор в п'єсі Вс. Вишневського декламує: «Украину пересекают цепи, новороссийские степи и Таврию. Морем и полынью пахнет. Дыханье ветра флотские ленточки вьет. Распластаны они по ветру, и матросы за жизнь Украины, за жизнь Республики – жизнь свою отдают» [99, с.30].

Цікавою є не проаналізована дотепер репліка в п'єсі Вс. Вишневського. Коли фронтовий офіцер, описуючи свій довгий шлях із німецького полону крізь Польщу та Україну, вживає слово «Малоросія», його виправляє Сиплий – матрос-сифілітик, який перед війною був з російською ескадрою у Середиземному морі. «Ця тема [Сиплого – Т.С.], -- зауважує автор у коментарях, -- іноземний легіон, публічний будинок у поєднанні з російським, босяцько-селянським, дала дику анархічну суміш» [Тут і далі цит. за: 97-99]. Для росіянина -- анархіста та інтернаціоналіста Сиплого, як і для концептуального націоналіста Миколи Хвильового, Україна – це не Малоросія. Україна як республіка для анархіста – знак новітньої доби, пов'язаної з революційним перетворенням дійсності. Можливо, поправка Сиплого пов'язана ще і з тим, що ватажок загону анархістів в п'єсі – Вожак – одним із своїх прототипів має Нестора Махна. Сам автор – колишній балтійський матрос – залишив не тільки художні твори, де топосом дії постає південь України, а й

власні спогади про військову діяльність під час громадянської війни. Він зазначає, що постать Вожака в п'єсі – виняткова, в ньому є щось від Махна. Такі типи людей зустрічалися у «південних партизанських загонах». Вишневський особисто знав Махна і багато працював з махновцями.

Єднання з національним рухом українських анархістів до певного часу було вигідним для більшовиків. Коли ж це становилося не вигідним, махновців знищували. «Тисяча всяких клятв, клялись нам в любови, дружбе, получали от нас оружие, кричали “за вождей!” -- и в этот же момент разрабатывали свой собственный, маховский, кулацкий план “независимой Украины”, “независимой партизанской анархической Украины”. Мы это знали и готовили свои ходы. Были лицемерные рукопожатия, и все до того момента, чтобы выступить, не растеряв сил [...] Еще один день, еще два дня, и мы должны были их внезапно ликвидировать. Они внезапно смылись. Весь 1920, 1921, 1923 и 1924 гг. вели борьбу с ним, гнали их отовсюду, по всей Украине, пока не добились до конца и не выгнали в Румынию». Можливо, такий політичний релятивізм та аберація, на якому виховувався юний Вс. Вишневський (під час вступу до Криму йому було 19 років), спричинив появу в його п'єсі дивного морального релятивізму та моральної аберації.

«Військо-морські» п'єси як українського, так і російського драматургів, -- це може унікальний у світовій драматургії приклад, коли речі, на перший погляд, аморальні з погляду загальнолюдських та національних цінностей, здобули надзвичайну популярність і користувалися попитом у глядачів. Пояснити це можна ще й тим, що в них вміло використовуються стратегії масової культури.

Як відомо, сюжет п'єси О. Корнійчука базується на історичних подіях 1918 р., коли за наказом Леніна у Цемеській бухті під Новоросійськом було потоплено ескадру Чорноморського флоту. Ці ж трагічні події обігрувалися раніше в його кіносценарії «Останній порт». За умовами Брестського миру 1918 р., флот повинен був бути поверненим до Севастополю, де опинявся у руках Німеччини. Ієзуїтський вчинок Леніна, який офіційно надсилає наказ

повернути флот, і водночас тайнописом пропонує його затопити під Новоросійськом, створює трагічне непорозуміння в середовищі чорноморських моряків, яким пропонувалося вірити лише переодягненому балтійському – російському – матросу з крейсера «Аврора». Чорноморська ескадра стала політичною картою у позаукраїнській грі російського більшовизму і була принесена в жертву його намаганням утримати владу в Петрограді будь-якою ціною. О. Корнійчук, готуючись до написання свого твору, довго опрацьовував документи, розмовляв з людьми. Він завжди згадував про це з гордістю. Він створив у своїх спогадах (виступ на нараді українських драматургів у Харкові у 1933 р.) типово соціалістичний міф про те, як, бажаючи прочитати перший варіант свого рукопису свідкам і учасникам подій, випадково у салоні командира на одному з радянських вже кораблів підслухав жваву розмову англійською мовою, яку вели, як виявилось потім, колишні кочегари – «братішки». Драматург посоромився віддати цим європейцям свій опус, де матроси-більшовики поставали як темна, неосвічена маса, далека від надбань європейської культури. На жаль, це тільки міф. Втім, є також і інші факти, і інша історія.

Сучасний журналіст, розглядаючи історію реальну та вигадану, дотепно пише, що десятиріччями плеканий більшовиками міф про загибель Чорноморського флоту у 1918 р. схожий на правду не більше, ніж існуюча «опера» «Загибель ескадри» на справжню оперу [229]. В чому ж була причина популярності завідомо антиісторичної п'єси? Лише впливом партійної критики це пояснити не можна. Здається, впливовість п'єси Корнійчука полягала не в полярній конфліктності класових сил, а у неприхованій трагедійності ситуації, частково вирішеної засобами стилістики експресіонізму, але переведеної на рейки масової культури.

На перший погляд, постійне підкреслення критикою минулих років глибинного психологізму драми немов би відмежовує її поетику від такого напрямку як експресіонізм, який створює суб'єктно-авторські марковані персонажі-схеми, де відсутня індивідуалізація дійових осіб, де панує

іраціональність візій, швидкоплинність у зміні епізодів, уривчатість реплік. Втім, психологізм драми досить відносний, а її стилістичне вирішення як «драми крику» змушує побачити в ній деякі риси пізнього експресіонізму 30-х рр. За висловом одного з дослідників експресіонізму, якщо в реалістичній п'єсі актори сидять на стільцях і розмовляють про погоду, то в експресіоністичній драмі вони стоять на цих стільцях і верещать про світ. Розмовляють, або точніше кричать, в п'єсі Корнійчука із зброєю в руках і ніяк не про погоду. А кінематографічна зміна епізодів (недаремно спочатку був кіносценарій) дуже подібна до композиційної побудови пізньоекспресіоністської драми. Масовий характер реплік, масковість другорядних персонажів, як, наприклад в першій дії, де на нараді голосують представники кораблів, може теж розглядатися як риса експресіонізму.

Головна колізія твору є по суті аморальною: більшовики змушують моряків потопити власні кораблі, що подається як акт найвищого героїзму. Особливо це стосується постаті мінера Гайдая, якого змушують спокутувати свою провину перед революцією у доволі садистський спосіб – розстріляти власний корабель. Вже в першій дії аморальність виявляється у неприхованому вигляді. Представник Центральної Ради, відповідаючи на питання, нащо буде потрібним у Севастополі гайдамацький гарнізон, пояснює, що це для того, щоб «окремою партією не були введені узурпаторські порядки» [Тут і далі цит. за: [252]. Про характер таких «узурпаторських порядків» ясно свідчить наступна сцена, коли помираючий комісар віддає останній наказ: «Навести мінні апарати на тих, хто підійме жовто-блакитний прапор... Кораблі мусять вийти в море всі... Хто буде на палубі проти – стріляйте, за борт». Те, що наказ про смерть віддає людина, яка помирає за хвилину, є глибоко символічним.

Патопсихологія стверджує, що страх смерті змушує помираючого тягнути за собою живих. Щось подібне відбувається і в революційних п'єсах. Влада більшовиків – це влада смерті, влада мертвих. Постать комісара у Корнійчука до того ж виразно проросійськи маркована. Його останні слова вже у маренні – «самостійники...контр...зв'язатись... Москвою...».

Слід зазначити, що в книжці В. Хархун «Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації» [496] «Загибель ескадри» названо «історичною трагедією». Авторка вважає твір «апологією смерті». «У контексті онтологічного проекту, -- пише В. Хархун, -- цей твір важливий як символічний код, риторика “привласнення” смерті. Перша онтологічна модель, репрезентована О. Корнійчуком, ретранслює “канонічну” програму тоталітаризму, пов’язану з актуалізацією категорії смерті та практичною нівеляцією категорії життя» [496, с.268-269]. Авторка досліджує логіку танатологічного дискурсу, зорієнтованого на ідеологію жертвовності, та перверсії ідеї смерті в тоталітарному світі, перетворення її на безсмертя. В такому дискурсі формується образ людини, наділеної безсмертям в обмін на смерть, яку їй замовили [496, с.271-273]. З цими онтологічними міркуваннями не можна погодитись, але варто зазначити, що згаданий аспект в річищі культурологічних студій вже давно набув великої популярності у дослідженнях тоталітаризму та соцреалізму, як російських материкових, так і російських зарубіжних.

Але онтологічний аспект наразі ніяк не може пояснити ідентифікаційних відмінностей у різних національних проектах літератури радянського періоду. Концепт офірної смерті виявляється в таких дослідженнях абсолютно однаковим в різних національних культурах. Спробуємо дещо зробити в матрицях генологічного підходу. Жанровий дискурс, згідно із нашою моделлю трансформації жанрів в періоди поступових, тяглих процесів, допоможе побачити в дійсно знаковій п’есі О. Корнійчука не стільки трагедію, скільки мелодраму, традиційний для української культури жанр.

Розвінчанням жовто-блакитної ідеї, за наміром автора, повинен був стати боцман Кобза – опретковий злодій. Але це лише традиційне амплуа української мелодрами. Прикриваючись підтримкою політики Центральної Ради, цей мелодраматичний персонаж насправді переслідує лише свої власні корисні цілі, адже ця політика у разі перемоги зробить його офіцером флоту. Штучність цього персонажу автором підкреслюється в його мові постійним повтором

українського слівця «позаяк», яке стало модним пізніше, у часи українізації кінця 20-х років, і відображало певну штучність цієї українізації. Цей прибічник українізації на диво походить на російського прибічника «єдиної неподільної» – командира флагмана, російського «українофіла», який любить Україну, особливо Полтавщину, оскільки на Полтавщині в нього маєток, тому теж підтримує Центральну Раду. Позбавлений меркантильних чинників у своєму виборі лише адмірал Гранатов, який в п'єсі виступає гідним суперником фанатичного комітету – спочатку комісара, потім Оксани, Стрижня, згодом балтійця. Єдина мета адмірала – зберегти флот. Він у деталях передбачає ситуацію, яка склалася, заздалегідь. У першій об'яві він немов би конспективно викладає зміст наступних об'яв: «...я відповідаю за... флот, а комісар зі своєю бандою може знищити спочатку нас, а потім і флот перед своєю загибеллю». Не його вина, що він вважає за обов'язок відповідати за флот саме перед Росією. Для нього фіктивна єдність з Центральною радою, яку він ототожнює з кайзерівською Німеччиною, -- лише привід для того, щоб дочекатися генерала Краснова. В п'єсі відбувається певна аберація: російський адмірал, головний ворог комітетчиків, виглядає більш шляхетним, ніж зрадник – «самостійник» боцман Кобза.

Закони класового китчу вимагали від автора розподілу рушійних сил за класовою ознакою. Так, були розведені по різних таборах корабельні кочегари (прибічники комітету) та корабельні комендори («самостійники»). Історично штат комендорів складався із заможного селянства, в той час як кочегари були переважно люмпенами. Але раціоналізація розтановки сил за законами жанру вимагала уніфікації, узагальнення дійових осіб на кшталт того, як це відбувалося в естетиці експресіонізму. Якщо за кочегарами зберігається принаймні парна індивідуалізація (Фрегат та Паллада), то комендори виступають як одна особа. Але якщо образ «чорного» «самостійника» Кобзи належить класичній мелодрамі, то епізодичні образи комендорів походять із селянської драми. Напроти, позбавлені в п'єсі минулого Оксана і Стрижень, керівники комітету. Автор, розповідаючи про прототипи своєї трагедії,

зазначав, що в Севастополі йому розповідали про жінку-комісара, можливо колишню вчительку, яка загинула, і ніяких відомостей про неї не лишилось. Це яскравий факт – ані минулого, ані родини не було у героїв революції, на відміну від «родинних» комендорів. Забуття – їхня доля. Це стосується й революційних героїв Корнійчука. Його п'єса сьогодні прочитується як реквієм за знищеними ілюзіями частини українського суспільства, що йшла за більшовиками.

Нежиттєздатність фанатизму в п'єсі прослідковується у порівнянні мовно-поведінкової реакції на кризові ситуації з боку Оксани та Гайдая, якого зазвичай вважають експресивним героєм, що помилявся, але спокутував свою провину. Між Оксаною та Гайдаєм поза текстом існують певні романтичні відносини, що завжди підкреслювалося театрами. Але більше за Оксану і революцію для Гайдая важить його міноносець «Стремительный» – для моряка не тільки домівка, а й родина, батьківщина -- найрідніше за усе. До речі, так само сприймає свою ескадру і адмірал Гранатов. Гайдай зривається лише тоді, коли балтієць – представник Росії – вимагає від імені більшовистського уряду знищити флот. Але його агресія ніколи не спрямовується у бік Оксани, незважаючи на те, що Кобза підводить його саме до цього рішення. Гайдай хоче вбити лише балтійця. В той же час Оксана, яка у попередніх сценах дбайливо поправляла на Гайдаєві бушлата, у намаганні врятувати балтійця приходиться до рішення про фізичне усунення Гайдая: «Пізно. Вогонь біля динаміту... Силою треба гасити його... Ставити крапку. А якщо ні... то знищити...» Свого часу роль Оксани була найбільш ефектною саме тому, що це – жінка-комісар. Сьогодні відчуваємо, що стала найбільш трагічно-жахливою – тому що «лицар без остраху та докори» – жінка.

Остання розмова Оксани та Гайдая – про ціну жертв. Гайдай відчуває, що опинився в ситуації торгівлі, де більшовистський уряд купує собі передишку у німців ціною загибелі ескадри: «Торгувати почали недорого. Чим?» На що Оксана патетично відповідає: «За першу в світі пролетарську революцію це недорого». Зрозуміло, що Гайдай не такий вже нерозсудливий та непередбачливий, яким його уявляли попередні покоління глядачів. Та й

Оксана, помираючи із револьвером у руках, спрямованим чи то на Кобзу, чи то на Гайдая (адже він кричить: «Стрілять... за провокатора у мене...»), -- глибоко зраджує саму себе. «Загибель ескадри» О. Корнійчука знаходиться в одному тематичному ряду з «Патетичною сонатою» М. Куліша, де чужий ідейний фанатизм став причиною особистих трагедій. Попри різницю у художніх рівнях двох п'єс, вони обидві з погляду рецептивної естетики мали профетичний характер стосовно майбутнього.

Одна з принципових ознак кітчу – орієнтація на певний класичний взірець, який має легко пізнаватися у пізнішій версії. В цьому інтертекстуальність кітчу. Окрім цього, наслідування взірця повинно бути примітивним, але виконаним майстерно. Таким майстерно виконаним кітчем в п'єсі Корнійчука стали алюзії та ремінісценції з класичного фільму С. Ейзенштейна «Броненосець Потемкин». Мається на увазі хрестоматійна сцена бунту на кораблі, коли матроси кидають за борт офіцерів та капітана. Інтертекстуальність виникає за допомогою введення образу «позитивного» (на відміну від Кобзи) боцмана Бухти. Спочатку у попередніх сценах з'ясовується що Бухта був спостерігачем повстання на «Потьомкіні» і відмовився стріляти, коли броненосець проходив через ескадру. Цю сцену повністю передано за фільмом Ейзенштейна. Розповідь Бухти про Вакулінчука теж передається за фільмом.

Тобто у глядачів – сучасників драматурга, які дуже добре пам'ятали світтовий шедевр С. Ейзенштейна, створювалося поле очікування, пов'язане із боцманом Бухтою та броненосцем «Потьомкін». І в останній дії воно не просто спрацьовує, а й стає динамічним чинником сюжетної дії. Адмірал робить останню відчайдушно сміливу спробу врятувати кораблі від розстрілу, до якого вже готовий мінер Гайдай, доведений до останньої стадії комплексу власної провини. І адмірал волею автора входить в інтертекстуальне поле фільму Ейзенштейна. Автор змушує його цитувати сценарій фільму, створеного значно пізніше тих подій, що розгортаються під Новоросійськом: «Очистити палубу

від варварів. Курс вест!». На що боцман Бухта, який стояв дотоді осторонь, поновлює код інтертекстуального очікування і згадує «Потьомкіна».

Автор немов би забуває, що його герої ще не могли бачити славетний фільм. Вони згадують не фільм, а дійсність. Саме після такого нагадування у «Загибелі ескадри» застрелюють та кидають за борт адмірала та офіцерів. І першим починає Гайдай, на совісті в якого вже є нічні розстріли в трюмі матросів-«самостійників». Цей образ цікавий ще й тим, що демонструє історію народження майбутнього патетичного чекіста-вбивці, якого розбещує демагогія та всездозволеність революції. Після розстрілу на палубі він втрачає свою непересічну індивідуальність і демонструє повну згоду виконувати накази партії, навіть коли він їх не розуміє – знищити власний корабель. Дійсно, після стількох розстріляних людей для мінера Гайдая корабель вже не має абсолютної цінності. Вражає зміна пафосних інтонацій в мовній реакції мінера Гайдая, який розстрілює свій есмінець «Стремительный». Після схвильованого поетично-фольклорного монологу при своїй появі в останній сцені, він, під впливом твердого Стрижня (промовисте прізвище), вирішує не сходити на берег, а зіграти головну роль у потопленні кораблів: «Мінер Гайдай піде до мінного апарата і виконає наказ комітету. Він пустить на дно есмінець “Стремительный”», -- промовляє він як автомат. Таким є страшне завершення у становленні цього характеру.

Певним антагоністом цього персонажу виступає лейтенант Корн, який принципово не виконує накази, з якими він не згоден, навіть якщо це накази адмірала і навіть якщо за це він буде розстріляним. Його участь у розстрілі кораблів – це свідоме рішення офіцера-парвеню. Можливий прообраз лейтенанта Корна – відомий чорноморський офіцер лейтенант Шмідт, який взяв участь у повстанні 1905 року, проголосив себе командувачем революційним флотом і був розстріляним після придушення повстання за вироком військового суду. У радянські часи цю фігуру було настільки канонізовано, що у 30-ті рр. навіть сатирики Ільф та Петров у своєму романі вивели фальшивих «дітей лейтенанта Шмідта». Ця інтертекстуальність продовжує надавати додаткового

змісту п'єси Корнійчука: адже лейтенант Шмідт розплатився за свій вибір сповна, чи не очікує така ж доля і лейтенанта Корна?

Чи не найбільше запам'ятовується в трагедії Корнійчука сцена потоплення кораблів. Вирішена в стилістиці експресіонізму, вона подає подію у безособових напружених уривчастих репліках спостерігачів. Люди, які щойно без покаяння і прощення вбивали собі подібних, зворушливо прощаються з гинучими кораблями: «Голоси: Есмінець “Стремительный”. Лінкор “Свободная Россия”. Міни мчать до нього... Одна... Друга... Третя... Дим... Чорний дим... Есмінець “Стремительный” пішов на дно. Лінкор “Свободная Россия”... Зривається броня... Летять броньові башти... Перевертається лінкор... Стрижень: Прощай, лінкор “Свободная Россия”! Знову вибухи. Один, другий, третій. І вигуки один за одним все далі і далі: Прощай!... Прощай!... Прощай!... Прощай, товаришу! Прощай есмінець “Стремительный”! Прощай, “Хаджи-Бей”!». Цей мартиролог посилюється дійсною знахідкою автора: драматург, збираючи матеріали, знайшов боцмана, який розповів про останній аврал на кораблі, який затоплювали моряки.

Автор вважав, що трагедії в нього не вийшло, але вийшла героїчна драма. Розглядаючи цей твір у фокусі масової культури, беремося позначити його ще й як мелодраму. Ми вже казали, що боцман Кобза – типовий «чорний» герой мелодрами. Сцена прощання з кораблями та останнього авралу майстерно створюють саме мелодраматичний ефект, звернений до приватного життя людини, до простих та сентиментально-зрозумілих почуттів, якими є біль та туга за кораблями, що у сприйнятті матросів гинуть, як жива істота. І якщо в цій п'єсі існує багато застарілих орієнтирів, то фінал її саме завдяки мелодраматизму виглядає позачасовим, адже доки існує море, існуватимуть кораблі і моряки, попри всі революції...

Ми вважаємо, що визначення жанру п'єси як «історична трагедія» не відповідає її жанровому змісту. По-перше, вона антиісторична. По-друге, трагедійність в ній існує як аспект мелодраматичного світовідчуття. Вибуховий період розвитку жанрів не давав «чистих» різновидів, як то трагедія, історична

трагедія. А ось мелодрама завершувала вибуховий цикл і свідчила про появу майбутнього періоду сталості та поступовості. Таку періодом і був сталінізм 30-х рр, період, наступний за вибухом, коли, за висловом героя Л. Толстого Левіна, «у нас теперь все это переворотилось и только укладывается» («Анна Каренина»).

Щодо «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневського, то вона зовсім не схожа на мелодраму. Цій п'єсі було присвячено у минулі десятиліття велику критичну літературу [141, с.8-30], а з кінця 80-х рр. про неї остаточно забули, інколи навіть виводячи цей твір, як і взагалі творчість Вс. Вишневського, за межі власне художнього дискурсу. Утім, здається, це не зовсім так.

У традиційному російському та зарубіжному літературознавстві питання про жанр цієї драми у минулі роки був найбільш дискусійним, від визначення його як трагедії до заперечення її трагедійності на користь героїчної або романтичної драми. Можливо, такі самі сумніви були й у О. Корнійчука, коли він не намілювався назвати свою п'єсу трагедією. Утім, більшість дослідників розглядала твір Вс. Вишневського саме як сучасну трагедію, близьку до класичної.

Проте докази на користь жанру спиралися на схоластичні побудови марксистського діалектичного розуміння трагедійного, котрі, в свою чергу, використовували аристотелевську метафізику. У межах таких пояснень виникали й зовсім фантастичні, як то пошук позараціональних умотивувань цієї сучасної трагедії – так, загибель Жінки-Комісара потрактовувалася як відповідь на злу волю через терпіння та смерть [141, с.166]. На відміну від класичної трагедії, в п'єсі вбачали не тільки драму ідей, а й драму характерів, що подаються у розвитку. Ці концепції, як на наш погляд, породжені реалізоцентричним дискурсом критики радянського періоду. У ХХ ст. драма характерів вже не могла бути єдиною можливим генератором жанрів. І психологізм переставав бути єдиним можливим модусом дії.

Водночас, наприклад, у дослідників творчості Б. Пастернака вже давно виникали компаративні аналогії між романом «Доктор Живаго» та драмою

«Оптимистическая трагедия» [485]. Аналогії стосувалися символіки жіночого початку у більшовицькій революції. Як відомо, й дотепер образ Комісара в п'єсі Вс. Вишневського поєднують з історичною фігурою Лариси Рейснер, якій Б. Пастернак присвятив вірш і взяв її ім'я для героїні свого роману Лари. В п'єсі Вс. Вишневського, на думку Б. Парамонова, знаходять розвиток такі риси характеру прототипа, як схильність до жертвопринесення та революційна некрофілія [358].

А між тим, вже сучасна авторові критика одразу побачила, що у патетичному ладі своїх п'єс, в нехтуванні психологією персонажів, у спробах створення колективного героя драматург успадковує естетику німецького експресіонізму. Цікавим є також той факт, що вже у 1972 р. «Оптимистическая трагедия» була виставлена у ФРН німецьким режисером Петером Штайном у стилістиці крайньої експресії: в цій виставі актори не тільки кричали, а й палили із справжніх рушниць та маузерів.

Спочатку драма одержала назву «Да здравствует жизнь», потім «З хаосу» й, нарешті, з ініціативи провідної акторки Камерного театру Аліси Коонен, -- театру, де вперше було здійснено тріумфальну для радянських часів виставу О. Таїрова, -- виникла остаточна назва – «Оптимистическая трагедия». П'єса, узагальнивши відкриття радянської драматургії й відштовхнувшись від досвіду епічного кіно, виявилася класичною моделлю радянського героїчного театру. В. Вишневський в 1934 р. писав, що в «Оптимистической трагедии» він почав експеримент на поєднання мови ранніх пролетарських поетів, французьких (Ежена Пот'є), німецьких (Ф. Фрейліграта) з мовою російських поетів-космістів 1917–1921 рр. Герасімова, Маширова, Кирилова, Гастева.

Отже концепти хаосу і космосу, типові для німецької експресіоністичної драми, було заявлено одразу. Орієнтація на сучасний німецькомовний тип мистецтва та німецьку дійсність була поштовхом до створення і попередньої його п'єси, що передувала «Оптимистической трагедии», -- «На Западе бой», яка виявилася невдалою. Навіть назва цієї п'єси планувалась як відповідь на відомий роман Е.-М. Ремарка «На Західному фронті без перемін». Таким

чином, можна твердити, що героїчний театр спершопочатку виник внаслідок впливу сучасного німецькомовного мистецтва.

Цікавим було б згадати, що матрос Вс. Вишневський, як він любляв себе називати, мав європейські літературні пристрасті, обожнював Дж. Джойса і навіть відвідав класика світового авангарду у 1937 р. під час Всесвітньої виставки, щоб спитати, як тому сподобався фільм за п'єсою Вс. Вишневського [358].

Незвична форма твору Вс. Вишневського не була абсолютно новою і для російської драми. Трилогія Л. Андрєєва («Жизнь Человека», «Анатэма», «Царь-Голод»), «Містерія-Буфф», «Клоп» та «Баня» В. Маяковського теж вражали сучасників незвичністю форми. Про наявність експресіоністичних тенденцій в російській літературі стали говорити ще наприкінці 20-х рр. Твір Вс. Вишневського, як і п'єси кінця 20-х рр. В. Маяковського, а також поетика фільмів С. Ейзенштейна -- належать до пізнього експресіонізму. Початок п'єси одразу апелює до формату саме експресіоністської драми із руйнуванням четвертої стіни та зверненням до глядачів-нащадків у жанрі поеми (пор. звернення у В. Маяковського: «Уважаемые товарищи потомки!»).

Паралельно у пролозі та протягом усієї дії в розмові двох матросів, які виконують роль старшин хору, а також у діалогах глядачів-критиків та драматургів, перериваючи дію, розвивається тема стану сучасної драматургії й театральної критики та визначення жанру вистави як романтичної драми, що усе разом дисонансом контрастує з патетичним мотивом смерті. Але сама по собі тема смерті, як відомо з Аристотеля, ще не складає трагедії. Трагедія Нового часу, і Модерну зокрема, й поготів пов'язана насамперед з руйнацією сутнісних екзистенційних засад особистості, руйнацією цілісного життєвого проекту стосовно сенсу та призначення життя, катастрофою, крахом персональних уявлень про своє місце у світі. Не вдаючись у застарілу полеміку стосовно жанру «Оптимістичної трагедії», хотілося би відзначити, що навіть поетика експресіонізму в його «масовому» варіанті (на відміну від «особистісного» варіанту цієї течії) взагалі виключає розгляд персональної

моделі світу. Отже, проблематичною виглядає сама можливість жанру трагедії у рамках цього варіанту, адже Вс. Вишневський свідомо і принципово орієнтувався на «колективістську» модель естетики.

Можливо тоді в цій дивній з погляду традиційних етичних та естетичних уявлень п'єсі втілювався проект масової культури, на кшталт героїчної мелодрами О. Корнійчука? Але примітивізм, вторинність та банальність витвору масової культури, за визначенням, має одну необхідну рису, без якої не існує жоден її жанр. Ця риса – ствердження елементарної нескладної моральності. В цьому жанри маскульту подібні і наслідують жанри фольклору, зокрема, фольклорної казки, де моральне добро наприкінці перемагає зло. У часи Корнійчука та Вишневського необхідним було створення нового модерного фольклорного проекту, який би обслуговував потреби неосвічених, далеких від інтелектуальної культури мас людей, яких переворухили революційні перетворення та надали їм владу, нехай ілюзорну. Чи був таким модерним фольклорним проектом твір Вс. Вишневського? Гадаємо, що ні.

Сюжет про появу з певною високою місією у виключно чоловічому криміналізованому товаристві молодої жінки, яка відстоює своє життя та честь за допомогою холодного та спокійного вбивства, -- зовсім не є прерогативою радянських текстів про громадянську війну. Сучасні масмедійні жанри, такі, як, приміром, фантастичний бойовик, який за свій протожанр, безперечно, має традиційну героїчну мелодраму, часто-густо використовують подібні сюжети, попередньо абсолютно позбавлені політичного звучання, необхідного для радянської героїчної мелодрами. Як і у творі Вс. Вишневського, сюжет тримається на зовнішній дії, що розкривається у послідовній зміні сцен фізичних сутичок, головну роль у яких відіграє жінка. Так, знакові для сучасної масової культури режисери К. Тарантіно, Р. Скотт, Дж. Кемерон та ін. цю гендерну матричну схему, умовно нами названу «жінка-комісар», -- добре знають. Матриця може з'являтися як у пародійних стосовно східного кіномистецтва жанрах («Вбити Білла» К. Тарантіно, де гранично скривджена жінка-месниця проливає ріки крові за допомогою східних мечей та східної

боротьби й нарешті вбиває свого кривдника), так і у серійних фантастичних бойовиках («Чужі» Р. Скотта, де жінка змушена рятувати своє життя та існування людства від космічних монстрів), а також у серійних фантастичних теле- та кінофраншизах («Хроніки Сари Коннор» за «Термінатором» Дж. Кемерона, де відчувається модель американської Богоматері, яка із зброєю в руках рятує себе, свого сина та майбутнє людство). Приклади можна множити безкінечно. Спільним в них є те, що гендерно розкута Спасительниця відстоює не тільки своє життя, а й – головне – певну високоморальну індивідуальну ідею: справедливість, яка розуміється не як партійна, класова, кланова тощо, а як загальнолюдська справедливість.

Усього цього немає і не може бути в радянському жанрі «оптимістичної трагедії». У Вс. Вишневського Старшини хору, виконуючи волю Автора, іронічно декламують: «Да здравствуют опять стойкий коммунист и некоторые перипетии и да здравствует опять наказание порока и торжество партийной добродетели!» Тобто доброчесність може бути лише «партійною», адже, за марксистською етикою, мораль має класовий, а отже партійний характер. Є мораль гнобителів, а є мораль пригноблених. І вони різні. У розмові з маленьким фінном Вайноненем – єдиним членом партії більшовиків в загоні -- Комісар пропонує розколоти єдність матросів, згуртованих ще з японської війни та Цусими, -- щоб нейтралізувати анархістську верхівку. «...А вообще убить можно, когда следует», -- резюмує Комісар.

Трагічні сумніви стосовно ідеї, яка виправдовує насильство, висловлює в п'єсі Олексій, колишній «рабочий мещанин», як він сам себе рекомендує. Водночас ці сумніви узагальнено-профетичні, універсально-пророчі, як того вимагає жанр драми експресіонізму: «О чем там хлопчете? О переделке людей? Кого обманываете? Она перекрашивается, она неуловима, она смеется – идея личного благополучия, собственности, заработка, чистогана, целкового, премии, выигрыша... Мы столкнемся с этой силой в первой же избе... Будет вой, рев, скрежет по всей России из-за крошечного цыпленка, у каждого хозяина, собственника. Мы в себе носим свое поражение...». «Куряча» тема,

яка виникає також і в п'єсі «Майстри часу» («Часівник та курка») І. Кочерги, у Вс. Вишневського реалістична до натуралізму. Відомо з історії, що колективізація 1930 р. позначилася саме усупільненням не тільки великої, а й малої худоби і свійських птахів. «Малесеньке курча» в монолозі Олексія нагадує про страшні реалії 1930-го.

Поведінка Комісара у загоні, потім полку, позначена двозначністю, моральною релятивністю. Коли Вожак силою пропонує їй написати наказ про розстріл Командира та Боцмана, вона виглядає «надламанною та розгубленою» і сідає писати текст «із соромом та страхом». Перемогти Вожака вдається лише хитрістю: оголошуючи вирок, Комісар тримає перед собою папірець, але промовляє зовсім не те, що там було написано нею попередньо, а імпровізовано присуджує на смерть самого Вожака. На запитання Вайнонена вона відповідає: «Сделала я так, как считала нужным. И я отвечу». Згідно з цією логікою, морально не тільки розстрілювати ворогів, а й добивавати своїх поранених, щоб не дісталися на муки ворогу.

Драматург поступово захоплюється своєю п'єсою і забуває про елементарні закони сцени, які не дозволяють просто перед очима глядачів на кону розігравати «ліквідацію» поранених, так само, як і демонструвати сексуальний акт, як це наївно відбувається у третій дії. «Еротична тема», як її називає автор, надає радянській героїчній драмі дивного присмаку. «Її розсипано всюди за текстом», -- свідчить автор за стенограмою обговорення своєї п'єси. На другому плані драматичних розмов про революцію та трагічних подій в п'єсі невлучно присутні мізансцени, засновані на фізичному контакті, торканнях, обіймах та поцілунках причому це не обов'язково дії, спрямовані на Комісара-жінку. Еротичний відтінок, зокрема, гомосексуальний, підкреслюється у репліках («Вожак. Ну, будем с вами жить»), у фізичних торканнях у мізансценах. Двічі торкається «інтимно» руки Комісара Сиплий, хворий на сифіліс. Вожак, утримуючи прихильність Олексія, «обнял и поцеловал товарища в губы крепко и суровово», а той «посвітлів». Потім Олексій обіймає й цілує Вожака, якого він веде на розстріл. Комісар у своїй

боротьбі з Вожаком використовує засоби фізичного торкання з сексуальним відтінком: «И она под испуганными взглядами бесцеремонно трогает, расчетливо и обдуманно, как все, что она делает, неприкосновенного доселе Вожака».

Фройдистські мотиви п'єси найвідвертіше виявляються в останній натуралістичній сцені, коли зраджений полк захоплений у полон і чекає на страшні тортури й страту. Не витримує Командир – він не може примиритися із думкою про смерть. Він у полоні танатофобії. Його попереднє ставлення до Комісара як до дами уповні традиційне: він поводить згідно з вихованням морського офіцера – цілує руку, допомагає нести речі. Сам автор зазначав, що в ньому є щось від Сірано де Бержерака чи Гумільова. Так, в тексті драми матроса Вс. Вишневського через непрямий образ М. Гумільова та його поезії виникає знову згадка про Ларису Рейснер, яку кохав М. Гумільов. «Валькірія революції», як її називали сучасники, присутня в тексті не тільки в образі Комісара, а й у ремінісценціях з російського культурного тексту Срібного століття, які пов'язано з образом Командира. Хоча текст гумільовських «Капітанів», які наводить Комісар, Командир ніби-то не пізнає... Автор вважав, що в п'єсі і в нього є «еротична тема»: «Он обижен двояко: и как самец и как офицер». Співставлення цих визначень за принципом парадокса, якого не побачив Вс. Вишневський, доводить важливість еротичних мотивів для цього варіанту жанру «оптимістичної трагедії».

Проте варто зазначити, що еротизм п'єси особливого роду. Так, Б. Парамонов, який порівнює цю п'єсу з повістю Г. Мелвілла «Біллі Бад», вважає, що ніякого тіла, ніякої тілесності в п'єсі немає — як, втім, не було її й у радянському житті [358]. Тілесність в п'єсі взагалі визначає не тільки візуальність переходу від анархії до партійного колективізму та партійної дисципліни, а й такий типовий для радянської культури мотив як переборення страху смерті. Остання ремарка вивіщує саме тілесний, фізичний образ приречених людей: «Матросы в бурлящем подъеме своих сил, зрелых и мужественных. Они идут к месту казни, поднимая головы, лица свои к солнцу,

неся тела свої в потоке света, ритмическим ходом под отрывистый счет боцмана».

У виступі з приводу своєї п'єси Вишневський наводить приклад революційного жеста тої ж Лариси Рейснер: у 1918 р. після розповіді Вишневського про щойну загибель свого корабля у присутності Рейснер, вона «подошла и... поцеловала в лоб. Парни заржали, она посмотрела, и все утихли. Это было просто, и у меня осталось в памяти на всю жизнь» [98, с.91]. Фізичний жест торкання, який у первісних культурах був не тільки знаком сексуальних намірів, а й мав сакральне значення приборкування та подолання смерті, в культурі радянського періоду повертає собі давній зміст. Візуальна тілесність для цього типу культури так само принципова, як і для античного типу. Тоталітаризм, як відомо, мав тенденцію до колективного візуажизму – демонстрації сексуальної тілесності у політичних та спортивних культурах. Сакральна функція таких видовиськ полягала у магічному заклятті смерті, що було взагалі підсвідомою метою тоталітарних революцій.

Спортивні паради 30-х рр., відбиті на старих кіноплівках, однакові як у СРСР, так і в Німеччині. Вважаємо, що ця риса йде від експресіонізму. Фінал «Оптимістичної трагедії» нагадує відомі фінали п'єс німецького експресіонізму, приміром, п'єси Кайзера «Пекло-Шлях-Земля»; в «Оптимистической трагедии» тілесність проростає у масштабах всесвіту, народжується прадавній звук створення світу.

Не бажаючи написати чергову драму про громадянську війну, яких було вже достатньо, Вс. Вишневський, як він пояснював, «писал не реалистическим методом, а неким иным. Как его именовать? Как его определять?» [98, с.105]. Автор був упевненим, що починає нову еру художніх відкриттів нової літератури, так само, як він був упевненим у тому, що відіграє значну роль у створенні нової революційної дійсності. А це вже жанр трагічної антиутопії. Що ж стосується «Оптимістичної трагедії», то вона залишається знаковим текстом радянської літератури, який породив нове міфічне й міфологізоване у наступному часі жанроутворення, що бере початок, хоч цього й не знав сам

автор, коли починав все с чистого листа, -- від європейської драми експресіонізму. Але, попри це, текст залишається в річищі масового дискурсу соцреалізму – на підтвердження тези про закономірність переходу авангарду до соцреалізму. Вс. Вишневський був і залишався радянським драматургом, як і радянським високопосадовцем на близькій для нього воєнно-морській «ниві».

Отже, український драматург, використовуючи традиційний для національної драми жанр мелодрами, створює текст масової культури. Тому риси експресіонізму виявляються незначними, адже авангардний проект був вже заміненим проектом соцреалізму, тобто проектом масової культури. А російський драматург, розраховуючи на масовий театр, мимоволі видозмінює експресіоністський проект у напрямку соцреалістичної аморальності, яка частково виводить цей текст за кордони мистецтва взагалі. Еклектика жанрової моделі «оптимістичної трагедії» не дозволяє визначити цю модель як окремий жанр у традиційному розумінні, але як формульний жанр радянського мистецтва він має стійкі риси, водночас і загальнорадянські, та національно ідентифіковані. Більший зв'язок з пізнім експресіонізмом з боку російської «оптимістичної трагедії» ніж української, визначав різні шляхи цього формульного жанру. Якщо українська героїчна драма мала перспективу трансформації у мелодраму, архетипний масовий протожанр у періоди вибухового розвитку жанрів, то тип російської «оптимістичної трагедії» знаходив опору в авангарді, але ці алузії стосувалися лише зовнішнього рівня драматичної дії, не торкаючись сутності. «Героїчна драма» в її різновиді «оптимістичної трагедії» залишилася анахронізмом у добу світового модернізму, переходячи до царини масового мистецтва.

Різновидом «оптимістичної трагедії» була революційна драма – один з базових формульних жанрів радянського мистецтва.

3.4.2. Різновекторна трансформація трагедійного у формульних та міметичних жанрах.

3.4.2.1. Ракурс діахронії. Жанр революційної драми на мотиви громадянської війни як масовий та інноваційний проекти: неоромантична мелодрама 30-х рр. та екзистенційна народна трагедія 60-х рр.

Розуміння трагедії сучасними теоретиками припускає можливість розгляду цього жанру не тільки в літературній творчості, а й в інших видах мистецтв. Так само і жанр трагедії з погляду комунікативних стратегій все частіш усвідомлюється не тільки як жанр, а й як певний рецептивно-соціологічний модус соціального сприйняття. В рецензії на збірку праць «Переосмислення трагедії» (2008) Верна А. Фостер зазначає, що сучасній генериці потрібна парадигма, що сформує сучасні види трагедії, зокрема ті, які беруть до уваги досвід мас пересічних людей в катастрофічних ситуаціях, що традиційно виключається з формального жанрового розгляду, та поєднає такі форми з канонічними елементами жанру, які змінюються з плином часу [558]. До цього можна додати, що таким формуванням трагічного досвіду мас пересічних людей в ситуації соціальної катастрофи може вважатися серед інших і тема російської революції та громадянської війни в російській та українській літературі.

Чимало із статей у згаданій збірці присвячено питанню крос-жанрових форм, передусім таких, як фільм-трагедія, що склало цілий розділ під назвою «Трагедія, фільм, масова культура». Це перетворюється на один із перспективних шляхів сучасної генерики.

Професійна радянська драматургія починалася у 20-х рр. саме з цього жанру. Хрестоматійними творами в російській літературі протягом десятиліть вважалися п'єси Б. Лавреньова («Разлом»), В. Білль-Білоцерковського («Шторм»), І. Сельвінського («Командарм 2»), Вс. Іванова («Бронепоезд 14-69»), К. Треньова («Любовь Яровая») [36], створені в середині 20-х рр. Усі вони підпадають під наше визначення жанру як «оптимістична трагедія», адже в основі конфлікту цих та інших п'єс лежить зіткнення ідеї революційного фанатизму з ідеєю смерті та перемога першого над другим.

Щодо українських модифікацій жанру, то у 20-ті роки доля революційної п'єси була тісно пов'язаною з традиціями мелодрами та водевілю, як історичних національної, як і новітніх, радянського періоду. Передусім це романтична драма «Яблуневий полон» (1926) І. Дніпровського, створена на засадах неоромантизму, і трагіфарс «Республіка на колесах» (1927) Я. Мамонтова. Утім, ці п'єси були далекими від того жанрового новоутворення, що виникло вже у 30-ті рр. – «оптимістичної трагедії», де загибель героя обмінювалася на безсмертя справи революції.

Як у 20-ті, так і у 30-ті рр. «оптимістична трагедія» в драматургії стійко тяжіла до мелодрами, хоча жодна з п'єс не дорівнювала за рівнем «знаковості» до «Загибелі ескадри». Передусім, слід відзначити драматичну поему Л. Первомайського «Коммольці» (1929-1935, друк. 1930), що у 1969 р. вийшла під назвою «Початок життя», а відтак «трагему» «Невідомі солдати» (1931). У 1934 р. виходить його ж «Ваграмова ніч», визначена автором як «сцени з трагедії». Збірка драматичних творів автора побачила світ у 1935 р. До 20-річчя Жовтневого повстання (у 1937 р.) було написано також трагедію Ю. Яновського «Дума про Британку».

Власне, жанр п'єси Л. Первомайського міг бути визначений як романтична трагедія, якби не разюча невідповідність дійсності і головної мрії, за яку охоче помирають герої. Командир військового загону добровольців, які жертовно помирають при випадкових обставинах, – матрос Пляшка -- мріє про те, щоб знову побачити острів Мадагаскар, який він не роздивився здаля. Цей несподівано виникаючий острів Мадагаскар, безкінечно далекий від реального життя коммольців, стає у п'єсі, можливо, на противагу задуму автора, метафорою тої загальної мрії, яка вимагає жертовності навіть від дітей. Більшовицька мрія – як Мадагаскар, далекий і непотрібний у повсякденному житті.

Попри очевидний схематизм романтичної моделі «оптимістичної трагедії» у цій п'єсі Л. Первомайського наявні інтертекстуальні сакральні мотиви, які багаторазово клішуються радянським кітчем, і тому стають

складовою частиною соціалістичної масової культури в її історичному різновиді 30-х років. Т. Гундорова, полемізуючи з семіотично-нарративною концепцією К. Кларк, згідно з якою соцреалізм є втіленням «основного сюжету», вибудованого як певний ритуал і система кодів на основі різночасових текстів, слушно відзначала, що треба шукати ближчих і локальніших контекстів, адже радянська телеологія 30-х рр. значно відрізнялась від періоду високого сталінізму: «У 30-ті роки [...] поняття соцреалізму несло в собі елемент романтичного творення ідеального майбутнього – комунізму. Складовою соцреалізму було конструювання майбутнього, що мислилось “правдивим”, опертим на історичних фактах, зображенням реальності в її “революційному розвитку» [139, с.52-66]. Тобто сакралізація буття була неодмінною рисою культурного тексту 30-х рр.

Категорія майбутнього, засвоєна з класичного культурного тексту XIX - поч. XX ст., стала визначати й радянські текстові моделі. Тому Л. Первомайський, відповідно до сакрального коду цієї масової культури, вводить мотив жертвності як рушійної сили у розвитку драматичної дії. Біблійна інтертекстуальність мотиву жертвопринесення як перевірки обраності людини становить внутрішній сюжет цього твору. Адже у коді ритуальної інтертекстуальності жертва неодмінно повинна загинути, аби довести безкінечність Божого промислу і безкінечність віри.

Профанація сенсу жертвопринесення полягає у тому, що радянський герой бере на себе функції Спасителя, і тим самим впадає у непростий гріх з погляду сакрального тексту – джерела інтертекстуальності. Перемога людської ідеї порівнюється з перемогою Божого промислу як сенсом буття. Романтична «оптимістична трагедія» несе в собі ознаки моральної деструкції, і тим самим суперечить закону масової культури – стверджуючи елементарні закони моральності, попереджати про небезпеку моральної аберації, перетворення людини на підробку, фальшивку. Комплекс суїцидальності у мотиві революційної жертвності – явище небезпечне у семантиці культури.

Сцени з віршованої трагедії «Ваграмова ніч» (1933-1934) неприховано пов'язані із сакральним інтертекстом «батьківське жертвопринесення». Сакралізація інтертекстуальності веде до повної моральної і релігійної аберації. Людина бере на себе роль Бога-Батька. П'єсу недаремно названо «сценами». Закінчення невідоме. Але воно й не потрібне. Хто загинув, хто переміг – не має значення. Усе знищує ідея жертвності.

Новостворений жанр «оптимістичної трагедії» в умовах радянського кінчю закономірно перетворювався на мелодраму, яка, завдяки своєму зверненню до масового глядача і зануреності у приватне життя, насправді стала головним жанром тоталітарної масової культури, де головною метою завжди було узгодження дискурсу влади з індивідуальними потребами так званої «нової людини». Після дискусій про цей жанр у 20-х рр. критичний дискурс 30-х остаточно визначив його як «нерадянський». Але радянська «психологічна драма» в силу своєї належності до масової культури була, власне, мелодрамою, жанром, який історично зорієнтований на невибагливого буржуа – міщанина – масового читача і глядача попередніх епох. Цей парадокс – буржуазний читач урівнювався із читачем пролетарським – свідчить про те, що розподіл суспільства на класи був поверховим, на відміну від розподілу читачів за рецептивними інтелектуальними очікуваннями. Найкращі взірці радянської драматургії створювалися саме в цьому жанрі.

Хоча радянські мелодрами були дуже різними, головною завжди залишалася відверта серйозність у ставленні до сюжету, частіш за все неймовірного й авантюрного. Драматурги справедливо, і незалежно від офіційної партійності, вважали, що п'єса повинна перш за все бути фабульно захоплюючою, інтригуючою, експресивною, має звертатися до елементарних, усім зрозумілих, знайомих почуттів. Не слід забувати також, що саме цей жанр став жанровою ознакою класичного національного українського театру, який історично розвивався саме як мелодраматичний. Тож жанрові закиди опозиційної і пострадянської критики стосовно безособовості «драми взагалі» позбавлені сенсу, принаймні на українському ґрунті, адже «драма взагалі»

будувалася саме як мелодрама – найсучасніший із масових жанрів. І тим авторські визначення жанру разюче не співпадали із реальним жанровим проектом.

Так, «Думу про Британку» (1937-1938) Ю. Яновського названо трагедією. Події тут розгортаються у селі під назвою Британка на Україні восени 1919 р. Склад дійових осіб та розклад подій – клішовані: історія існування і загибелі «Британської республіки», селяни, робітники, отамани, махновці, денікінці, петлюрівці... У 20-ті рр. біля витоків цієї літературно-драматургічної моделі стояв М. Куліш із своєю народною трагедією «97». Прошло десятиліття. Що вирізняє твір Ю. Яновського серед десятків подібних сюжетів?

«Дума про Британку» репрезентує унікальний у своїй цілісності досвід літературної антропологічної міфопоетики соцреалізму на матеріалі драматургічного твору. Сучасні антропологічні дослідження культури, що існують у рамках цивілізаційного підходу, відзначають міфопороджуючу роль тоталітарної культури, коли міф розглядається як головна знаково-символічна система і засіб особистісного буття людини. Міф сприяв становленню ідеологеми «ентузіазму», яка базувалася на справжньому ентузіазмі, спочатку революційному, потім соціалістичному.

Це треба відзначити окремо, адже одними міфологемами культури так трансформувати дійсність, як це сталося у 30-ті роки, було неможливо. «Саме народну фольклорно-ритуальну культуру, що залишилася у спадщину від порушеного традиційного світу, тоталітаризм не стільки прагне знищити, скільки поставити собі на службу, включити до міфологічного ефекту ідеологічних технологій, – пише сучасна дослідниця. – Фольклор починає поступово трансформуватися в тоталітарну „низову” культуру, що поступово доповнюється офіційною професійною культурою, і, зрештою, у 30-і роки виникає (майже одночасно з країнами Заходу!) масова культура соціалізму, як феномен саме індустріальної, міської цивілізації» [242, с.208].

У трагедії Ю. Яновського міфологізується, по-перше, ідеологема ентузіазму, що базується на традиційній фольклорно-ритуальній культурі,

переважно аграрного типу. Описи входження аграрної культури в індустріальну відбуваються в трагедії тоталітарної доби засобами міфопоетики. Ю. Яновський вдало використовує цю особливість нового трагізму.

По-друге, це ідеологема героїчної смерті, що була не менш важливою для суспільної свідомості 30-х рр. І в цьому твір Ю. Яновського, як і більшість літературного спадку письменників соцреалізму 30-х рр., сьогодні становить не стільки літературний, скільки культурно-антропологічний інтерес – як мистецький проект соціокультурної самоідентифікації «нової людини». Це експеримент із сакральним хронотопом, яким стає революційна та пореволюційна дійсність українського степового села.

Степова Британка знаходиться у стані перманентної війни. Голова республіки Лавр Мамай спирається на ту категорію майбутнього, яка живила міфопоетику 30-х рр. і була, як доводять зараз теоретики культури, засобом відчуження і подолання екзистенційного танатологічного дискурсу, жаху одвічної смерті, немов би скасованого революцією, якої «не було ніколи в світі». Це створення утопічного безкінечного хронотопу оновленої землі, типологічно пов'язаного з казками про тридев'яте царство, біломор'я тощо. Але трагічна дія відбувається у сакральному хронотопі, де не живуть, а вмирають...

Цей сакральний хронотоп і замкнений, адже село в облозі білих, оточене окопами і колючим дротом – подітися нікуди, і водночас розімкнений – перетинають кордон товариш Єгор, уповноважений Ревкому, який йде по допомогу до Червоної армії, та старий скалічений Устин, що простує ходоком до Леніна. Останнє в літературі соцреалізму становить традиційний архетип шляху до сакрального центру простору, до казкового мудреця-вождя: ходоки до Леніна поступово змінюються депутатами, які їдуть до Кремля до товариша Сталіна – вони, долаючи труднощі, йдуть за правдою, за вказівкою, як краще жити, за допомогою. Кремль – головний сакральний центр.

Цікавою у Ю. Яновського є зміна мотивацій для цього «ходіння». Лавро Мамай ще висуває якісь практичні передумови цієї подорожі: «До Леніна звістку дамо, – чекаємо Червоної Армії й живі не здамося, делегата нашого

прийміть, це живий голос республіки. Підтримайте нас, товаришу Ленін» [Тут і далі цит. за: 532]. Але вже його батько Устин озвучує типово сакральне обґрунтування: «Нехай кров наша в світі закричить, інші республіки підніме, Ленін слово про нас напише!..» Сакральнo-міфологічна функція слова, та ще й написаного, – одна з найдавніших ритуальних функцій культури. Назвати слово – значить подолати смерть за допомогою магії. Таким ритуальним подоланням смерті стає у тексті звістка до Леніна: «Звістку дай – стоїть Британська республіка Рад Херсонської губернії!» Профанний план тут повністю відсутній. Сакральний архетип шляху до Леніна не потребує просторової деталізації напрямку: «Посилаємо Устина Мамає до Леніна, нехай іде, комісари, дорогу знайде, туди дорога проста». Сучасна казка повинна і завершитися казково: повертається Устин додому через кілька годин за драматургічним часом дії, а для нього проходить час як міфологічна вічність: «Через гори переліз, через ріки переплив, перед Леніним став! Поклін вам посилає великий чоловік...» Тільки кланяться уже нікому – усі розстріляні: і син, і матір Устина, і майбутня невістка...

Найпоширенішою формою кітчю, починаючи з 30-х років, вважається візуальний кітч. У трагедії Ю. Яновського сцену розстрілу подано саме у такому «кінематографічному» «німому» варіанті. Візуальність посідала особливе місце у драматичному роді літератури, який за своєю генезою був розрахований саме на візуальне сприйняття. Візуальні кошмари «оптимістичної трагедії» вражають не менше, аніж пізніша продукція мистецтва жахів і можуть розглядатися як типово радянський трилер. Саме драматургії вдалося «вгадати» цей безсмертний жанр.

Ю. Яновський, залишаючись у річищі соцреалізму, створює професійний твір масової культури, який апелює до елементарних читацьких почуттів. І сам жанр «оптимістичної трагедії» у такому культурному дискурсі зовсім не виглядає монструозним, як вважали дослідники попередніх років. Це різновид кітчю.

Візуальність наклала свій відбиток і на концепцію героїчної смерті. Особливістю масової свідомості «нової людини» 30–40-х рр., за спостереженнями представників історико-культурної антропології, було те, для цієї свідомості не існувало кінцевості предметів і явищ, які мислилися у межах новоствореної візуальності, і тому не існувало неминучого, невідворотного конфлікту кінцевості зі смертю. Смерть минулої історії візуально звільняла об'єкти, як і людей, вони ставали прозорими, як стає прозорим подвір'я Мамаїв з погорілою хатою, від якої лишилася тільки стіна – площа, що вже не ховає індивідуального буття людини. Людина не могла загубитися у небутті навіть після своєї смерті. Справжня смерть людини починається тоді, коли вона, всупереч офіційній ідеопсихології, починає її боятися, тобто розглядати себе як кінцеву інстанцію. Той, хто намагається зберегти своє життя, – вмирає, відкидається до минулої історії, не знаходить собі місця у героїчному дискурсі, його непотрібність стає абсолютною. У «Думі про Британку» Яновського випадають з героїчного дискурсу ті члени «уряду» республіки, які пропонують підкоритися обставинам і не чинити опору ворогам, зберегти життя та майно. Ідея героїчної смерті вважалася надціннісною і заохочувалася радянським світом садизму, як визначають його дослідники [338].

Радянська людина 30-х років намагалася за допомогою візуального оволодіння смертю позбутися жаху перед нею. Давно було помічено, що соціалістичний герой схожий на святого. Так, приміром, Катерина Кларк порівнює соцреалістичні історії про героїв із середньовічними агіографічними жанрами – життями святих. Але відмінність соціалістичного героя від святого, як і від архаїчного героя, полягає у тому, що середньовічний святий здійснював подвиг не в миру, підтягуючи мирське до трансцендентного, у той час як соціалістичний герой сповідує тільки візуальну реальність, знищуючи трансцендентне як невидиме. Герой середньовіччя не шукає і не обирає героїчної долі, вона сама його знаходить. А. Гуревич писав про те, що в добу середньовіччя долі героїв обумовлені не якимсь збігом обставин, – вони детерміновані насамперед тим, що герой, залишаючи рідний ґрунт, потрапляє у

зовсім інший світ, який не відповідає його природі. Тим самим його загибель виявляється неминучою і цілком мотивованою [143, с.128]. Смерть радянського героя обиралася добровільно ним самим. Зробити смерть бажаною і візуальною – тобто відсторонити її – означало для такого героя позбутися жаху від усвідомлення кінцевості існування.

Дискурс героїчної смерті набував рис особливого садизму, коли йшлося про героїв, які за своїми віковими або гендерними показниками у будь-якому суспільстві охоронялися від насильницької смерті – про жінок та дітей. Маскулізована героїня «Думи про Британку» – це не тільки отаманша Клеопатра (досить традиційний образ), але й Ганна, колишня наймичка, яка втрачає чоловіка і залишається з 11-річним сином Романом та новонародженою донькою-немовлям без домівки, що згоріла. Стара Мамаїха каже їй: «Іди додому Ганно, ти вже одвоювалася...» Але реакція Ганни протилежна – замість того, щоб рятувати себе і дітей вона заявляє ворогам: «Я теж республіканка, я теж комуністка, і син мій комуніст, будьте ви прокляті, стріляйте нас!»

Тяжіння до смерті, танатофілія стає надто небезпечною хворобою у такому випадку. Ганна – активний член Британського «уряду», ділить землю, тобто своєю владою забирає в одних і розподіляє іншим. З немовлям на руках засуджує на смерть посланців отамана Петлюри і сама зустрічає страшну смерть від махновців та односельчан, у яких відбирала землю. Немовля передається з рук у руки тим, хто поки що лишається живим. Але остання думка матері – не про дитину. «Од комуни не одхрестюсь, од Леніна не одкажусь! Я теж комуністка, і діти мої комуністи! Землю Вашу порізала, землі вашої нема, і життя вам не буде!» Фанатизм матері помічає навіть голова «республіки» Лавро Мамай. «Ти дитину нагодувала, Ганно? – питає він її. – Он Роман сидить аж зелений...» Бездітна Варка з більшою ніжністю ставиться до немовляти, аніж рідна матір. Погляди на дітей у Ганни теж колективістські, архаїчні, позаіндивідуальні: «Життя нове прийде, на всіх хватить їсти, всім стане пити, народимо дітей». Модель архаїчного суспільства старозавітного

типу відроджується у Британці у добу, коли життя індивіда в усьому світі давно вже стало самоцінністю.

Антропологічні цивілізаційні дослідження сьогодення, аналізуючи тоталітарний тип цивілізацій, давно звернули увагу на сакральну міфологему героїчної смерті дитини. Утім, йдеться, переважно, про культ піонерів-героїв. Драматургія 30-х рр. звертається до витоків цього феномену. Страшний химеричний фінал «Думи про Британку» своїм трагічним не катарсисом, а візуальним кошмаром кітч, справді вражає, як і повинна вражати масова культура. 11-річний Роман, який виліз з-під тіл розстріляних з немовлям на руках, завершує п'єсу: «Нас усіх розстріляли, а я встав. Чого ви плачете? Тепер Ленін знає нас. І дядька Лавра, і тітку Варку, і мого тата, і маму, і Матвія Степановича, і товариша Ковалю, і бабу Мамаїху, і Несвятипаску, і всіх-всіх! Кругом війна, а ми живі. Комуністи. Ідею несем. Кругом війна, а ми несем, а ми несем!»

Поминання покійних поіменно є важливим ритуалом християнського літургійного евхаристичного дійства і завершується воно «Вічною пам'яттю». Ритуал соцкультури замінює «Вічну пам'ять» на «Вічно живі». При цьому вічність мислиться не трансцендентно, а цілком візуально, як перемога ідеї комуністів. І може найбільшою поразкою цієї ідеї стала марність зусиль у справі подолання смерті. Сільський самодіяльний оркестр, який грав на весіллях та похороні, з'явившись у фіналі, невчасно грає перемогу. Побачивши розстріляних, дід-скрипаль реагує згідно із неперекрученими моральними нормами людяності: «Перемога... Для кого та перемога? Хіба ж так можна?..» Останню сцену «Думи про Британку» можна було би вважати взагалі антихудожньою, якби не йшлося про справжній кітч.

Твір Ю. Яновського залишається цілком в річищі традиційної радянської масової літератури соцреалізму. Але є в ньому риса, пов'язана з національною специфікою менталітету українського селянства.

Якщо російський культурний герой доби соцреалізму наслідував національну традицію правдошукача та мандрівника російської класичної

літератури ХІХ ст. – людини без коренів, без прив'язки до землі, дому, родини, як, наприклад, герой М. Лєскова, -- то культурний герой української класичної літератури – гречкосій, прив'язаний до землі, дому, родини. Тому трагедія української степової Британки не тільки в пандемії міфологеми героїчної смерті, а й у протиприродному відриві соціалістичної людини на українському ґрунті від своїх коренів. Це не менша трагедія.

Російська радянська «оптимістична трагедія» на мотиви громадянської війни, на протилежність від української, створювалась переважною більшістю не у 30-ті, а у 20-ті рр. Саме тоді набули популярності ті офіційно канонізовані твори, які були перелічені на початку цього розділу. До них за справедливістю варто додати «Бег» М. Булгакова, який писався наприкінці 20-х рр. Отже, у 30-ті рр. російська драма темою громадянської війни вже майже не цікавилася, за винятком Вс. Вишневського та М. Погодіна. Тому для порівняння ми обрали культурний текст не 30-х, а 60-х рр., який було затримано аж до 80-х рр. – кіносценарій та кінофільм О. Аскольдова «Комиссар» (1967). Кінокритики вважають його полемічною відповіддю на фільм режисера С. Самсонова «Оптимистическая трагедия» (1963) за п'єсою Вс. Вишневського [389], яка протистояла традиційному, романтично піднятому уявленню про жінку-комісара [522, с.56-64] -- писала кінокритика одразу по виході фільму на екрани у 1987 р.

Незважаючи на те, що пройшло вже майже 50 років, рецепція цього фільму у сучасному суспільстві не може вважатися однозначною, адже фільм руйнує звичні для масового глядача рамки формульних жанрів: зовні нагадуючи революційну драму, він перетворюється на екзистенційну притчу про трагедію персонального вибору в умовах відсутності будь-якого вибору. Так само й кінокритики причиною затримання видатного фільму вважають саме його жанр: це трагедія у чистому вигляді, остання класична радянська трагедія, створена автором, який щиро вірив у революційний ідеал. Утім фільм, дійсно, належить до найтрагічніших текстів на теми громадянської війни, де розроблено все той же мотив жертвопринесення, який був настільки

популярним у 30-ті рр. До того ж сюжетні події розгортаються на території України.

Сценарій фільму О. Аскольдова було написано режисером за першим оповіданням Вас. Гроссмана «В городе Бердичеве» (1934). Отже першоджерело все ж таки належить тридцятим рокам. Це оповідання одразу після публікації викликало схвальні відгуки таких зовсім не масових письменників, як І. Бабель та М. Булгаков. Сліди «Конармии» І. Бабеля можна знайти як в оповіданні Вас. Гроссмана, так і в сценарії О. Аскольдова. Є. Марголіт, наприклад, вважає, що прообразом фільму було не стільки оповідання Гроссмана, скільки «Конармія» І. Бабеля, звідки Аскольдов узяв і темпоральність, екзальтованість патетики, напруження, не властиве оповіданню Гроссмана, -- і навіть головного героя [305].

Оповідання Вас. Гроссмана, власне, займає проміжне становище між епічним та драматичним родами, це драматизована проза, із такими зовнішніми ознаками, як чергування великої кількості невизначених безособових реплік, що подаються без авторського коментаря, заміна опису події її відголосками у репліках персонажів, розірваність діалогів. Як і в повісті Вс. Іванова «Бронепоезд 14-69», романі М. Булгакова «Белая гвардия», які органічно перероблялися на п'єси і ставали знаковими виставами свого часу, епічні елементи внутрішньо поєднувалися з елементами суто драматичними. Цей феномен перетворювався на потужну стилістичну рису прози 20 - поч. 30-х рр., складав ознаку таких окремих течій, як, наприклад, орнаментальна проза тощо. Тобто трансформація оповідання В. Гроссмана на кіносценарій О. Аскольдова було таким же закономірним, як перетворення прози Вс. Іванова чи М. Булгакова на п'єси та популярні вистави.

Проте раннє оповідання Вас. Гроссмана, на протилежність від кіносценарію та фільму О. Аскольдова, який створює справжню трагедію, без масового довіску «оптимізму», -- написано дійсно у річищі жанрового канону «оптимістичної трагедії». О. Аскольдов вважав, що у «соціалістичних оповіданнячках» В. Гроссмана 30-х рр. «відчувається невисловлена трагедія

епохи». Дійсно, їхній жанровий потенціал значно більший за соцреалістичний кітч, хоча побудовано їх за всіма канонами саме соцреалістичного жанру.

В оповіданні Вас. Гроссмана комісар червоного батальйону, не дуже молода жінка Клавдія Вавілова сприймає свою несподівану вагітність як «тяжелую случайную неприятность, постигшую ее» [Тут і далі цит. за: 127], потрапляє до багатодітної родини містечкових євреїв Магазанників. В неї тяжко народжується син, а за десять днів після цього червоні частини змушені відступили під навалом поляків і залишити містечко. Але побачивши маленький загін курсантів-смертників, які йшли назустріч наступаючим військам, Комісар кидає дитину і біжить, щоб загинути разом із своїми.

В оповіданні Вас. Гроссмана чи не вперше виникає художня згадка про суїцидальну атаку ідейних фанатиків-смертників, образи яких заповнили сучасну масову культуру Америки вже у XXI ст. На протилежність від сучасних терористів ісламу, у розпорядженні яких найсучасніші бойові пристрої, які потребують, наприклад, дуже кваліфікованої роботи американських саперів, як у нещодавньому фільмі Кетрін Бігелоу «Володар бурі» («The Hurt Locker»), -- більшовистська атака смертників-курсантів не потребує особливої зброї: «Магазаники видели, как по улице вслед курсантам бежала женщина в папаче и шинели, на ходу закладывая обойму в большой тусклый маузер». Автор висловлює захоплення цим суїцидальним вчинком вустами єврея Магазанника, на родину якого комісар залишає свою дитину: «Это настоящие люди, Бэйла. А мы разве люди? Мы навоз».

Отже, майбутній автор етапного за своєю узагальнюючою правдивістю для російської літератури післявоєнного роману «Жизнь и судьба» Вас. Гроссман у 1934 р. створив текст цілком за проектом соцреалізму, де найвищою цінністю виявлялося не життя, а смерть заради ідеї. Майбутня загибель героїв слугувала справі перемоги патетичної революційної пристрасті. У такому контексті подальша доля новонародженої дитини була неважливою. Неважливим було й те, що Клавдія Вавілова – «кацапка», за висловом дружини Магазанника, тобто росіянка, яка закінчила прискорені військові курси в

Москві (або, за сценарієм О. Аскольдова, «Советские Петроградские командные курсы») -- біжить, щоб загинути у західноукраїнському містечку Бердичеві, на чужій для себе землі. Цього аспекту суїцидального гуманізму немає в творах Ю. Яновського, де брат підіймає зброю на брата.

У сценарії та фільмі О. Аскольдова відбувається переосмислення самого жанру «оптимістичної трагедії», неможливість самого його існування в страшному апокаліптичному світі, яким постає світ громадянської війни. Є. Марголіт визначає жанр «Комісара» як реквієм за революційним ідеалом [305]. Але, на наш погляд, цей жанр ширший за реквієм.

Як і в «Думі про Британку», лезо ідейного фанатизму проходить по світу материнства та дитинства – світу, який онтологічно не призначений до війни. Жанрова переорієнтація сценарію відповідно до оповідання Вас. Гроссмана відбувається на рівні трансформації сюжетних ролей та інноваційного психологічного умотивування вчинку головної героїні, яку разюче зіграла Н. Мордюкова, за що переважно її ім'я було внесено Британською енциклопедією до десятки найкращих акторок світу. І перш за все, родина Магазанників постає зовсім не як обивательській «гній», а як рівноправний опонент ідейного фанатизму.

Якщо у «Думі про Британку» загибель багатьох людей відбувається просто на кону, створюючи шокуючий антихудожній код візуального кітччу, то в «Комісарі» ця загибель передбачувана, символічно вирішена як «прохід приречених» – натовпу єврейських жінок, дітей, старих із шестикутними зірками, нашитими на одязі, -- пізнавана сцена часів Другої світової війни. Подібна ахронія зовсім не виглядає зайвою у сюжеті з часів громадянської війни, адже, на протилежність жанрово визначеному твору соцреалізму, дію перенесено у символічний план, де руйнується жанрова уніфікація і типовий радянський сюжет переключається у сферу екзистенційного. Пізніше автор запевняв, що єврейська тема не є й не може бути головною у фільмі. Він позначав його як фільм про любов, родинну любов, в першу чергу. Як здається, автор трохи недооцінив своє створіння.

Безперечно, символіка цього твору вже новітня, яка не могла з'явитися у 30-ті рр. Потужним жанровим струменем в ньому стає жанр видінь: по-перше, сама сцена «проходу приречених» виникає у фантазійній уяві Комісара, яка переносить реальний танок смерті Магазанників у льосі глибоко під землею під час захоплення містечка – на уявний танок приречених на шляху до крематорію. Видіння Комісара супроводжують і сцену народження її дитини. Із невеликого натяку в оповіданні Вас. Гроссмана про те, що Комісару бачилися кінські голови, режисер зробив одну з найкращих у світовому кінематографі сцен: безкінечно довгий галоп табуна осідланих коней без вершників під невиразний, нерозбірливий акомпанімент церковних дзвонів, в яких немов би ледве чутні людські голоси мертвих вершників. Це сцена з апокаліпсису ХХ ст. Так само й химерична, страхітлива сцена, в якій солдати з рушницями за плечима, рівною смугою йдуть по піску з косами смерті й косять пісок. Звук піску, що рухається під ногами, нагадує звук коси по траві.

Видіння Комісара апокаліптичні, макамбрічні. Смерть повсюди. Не тільки за її наказом розстрілюють без суду та слідства нещасного дезертира, який несе хворій дружині глечик молока, але й вона сама рухається в колі смерті, яке розірвати не в змозі. Це традиція античних героїнь, які несуть смерть і самі захоплюються нею: Кассандра, Медея, Електра. Так створюється простір античного міфу та античної трагедії. У жанровому відношенні це дуже рідка у радянському мистецтві справжня антична трагедія долі, яка генологічно протистоїть масовому жанру «оптимістичної трагедії».

«Перш за все викликає тривогу той факт, що в сценарії “Комісара” перекручена гуманістична сутність пролетарської революції...», -- говорилося у листі з Держкіно на «Мосфільм» у 1966 р. Як сьогодні зрозуміло, Держкіно не влаштував жанр фільму, дуже далекий від традиційної «оптимістичної трагедії». Це жанр макамбрічної екзистенційної трагедії.

Як здається, принципово помиляються ті численні критики фільму, які вважають, що Комісар перевтілюється двічі: спочатку на жінку-мати, а потім знову на революційну фурію, в якій вже немає нічого людського. Навпаки, вона

переворюється на людину, що знаходиться у ситуації екзистенційного вибору між життям та смертю, коли, власне, вибору як такого вже немає. Комісар Вавілова у фільмі О. Аскольдова, на протилежність від героїні оповідання Вас. Гроссмана, яка приймає своє останнє рішення значною мірою неумотивовано, -- дуже добре розуміє, що, залишаючись з дитиною у Магазаників під час захоплення міста поляками, вона піддає їх усіх смертельній небезпеці. Її військовий одяг та маузер, що вона ховає у шухляді, одразу видають її справжню роль. У Комісара була ніч на роздуми, ніч у льоху, коли червоні війська вже відступили, а поляки ще не увійшли у місто. За цю ніч в ній, дійсно, відбувається переміна: героїня, яка могла би бути персонажем як героїчної драми, так і «оптимістичної трагедії», перетворюється на екзистенційну людину у межовій ситуації. І жанр змінюється на екзистенційну трагедію.

Власне, кидаючи дитину на багатодітну родину Магазанників, Вавілова не може бути упевненою у тім, що десятиденна дитина вціліє. Якщо в оповіданні В. Гроссмана Комісар забуває про дитину тої ж миті, як бачить загін смертників, які простують вулицею у зворотному напрямку від напрямку нещодавнього відступу війська, то Комісар Н. Мордюкової встигає ще нагодувати дитину наостаннє перед остаточною розлукою. Її накази немовляті не виходити на вулицю, не лазити на дерево та не забувати свого імені та імен своїх батька та матері, свідчать не тільки про те, що вона в цю мить обирає смерть, а й те, що вона до кінця залишається традиційною жінкою, укоріненою в історію роду, істотою, що зв'язує минуле й майбутнє, не дає зникнути пам'яті.

Радянська історія звела історію людських родів до історії фабрик та заводів (назва популярної серії книжок). Радянська ідеологія культивувала руйнацію родинних зв'язків – від «подвигу» Павліка Морозова до гасла Сталіна «Сын за отца не ответчик!». Комісар Н. Мордюкової залишається жінкою. Вона свідомо йде на смерть не стільки вже заради спільності із своїми однодумцями, скільки заради материнської самопожертви. Якщо залишається принаймні

маленька надія на те, що материнська смерть врятує її дитину, як і безневинних дітей Магазанників, то вона піде на смерть.

Це ситуація символічного обміну, типова для міфологічної свідомості, в якій обертається сюжет фільму. Мати обмінює власне життя на життя дитини. Недарма фільм починається з образу камінної Діви Марії, що стоїть, із немовлям на руках, на перехресті воєнних доріг, якими пересувається втомлена армія більшовиків. Художній прийом червоної плями назви на цьому чорно-білому фоні початкових кадрів використав, за його власним визнанням, Стівен Спілберг у своєму оscarоносному фільмі «Список Шиндлера» (1993, 7 «Оскарів»). Це свідчить про те, що естетика 60-х, яка породила символіку цього твору, не застаріла, як вважають декотрі із кінознавців.

У фіналі, формально побудованому за усіма законами соціалістичного кітчу, виникає невеликий сбой, не помічений критиками. Під повільні акорди Інтернаціоналу з рушницями та багнетами напереваги у білому одязі засніженим оранним полем йде атака смертників. Посередині візуальна група: прапорносець, прапор петроградських командних курсів, командир, комісар з маузером у правій руці. Вибухи розривають землю. Комісар йде широким кроком, повільно, у незастьобнутій шинелі, поли якої розвіває вітер смерті. Під шинеллю у комісара жіноча сукня матері-годувальниці, яку вона не встигла переодягти, на голові жіноча хустка.

Виникає невідповідність одягу, вбрання -- ситуації. У середині групи смертників йде звичайна російська баба-годувальниця, на яких трималося село протягом багатьох радянських десятиліть. «Типаж Мордюкової, -- зазначає Є. Марголіт, -- з часом почав нагадувати про традиційну символічну Мати-Батьківщину, але плаский цей символ для неї є не що інше, як варіація на тему образу Матері-земли, або, точніше, невиразну згадку про нього. Мордюкова як раз і воскрешає цей напіввтрачений похідний зміст образу» [305]. Отже Комісар зовсім не перетворюється на більшовистську «фурію».

Екзистенційність ситуації Комісара полягає у тому, що вона позбавлена вибору. Що б вона не робила, всі дійові особи приречені. Фінал фільму: сніг

засипає порожнє знайоме подвір'я, той же сніг засипає оране вибухами порожнє поле. Людей немає. У ситуації відсутності вибору для екзистенційної людини єдиним виходом є вихід у самогубство. Що й виконує Комісар.

Отже, незважаючи на традиційні соцреалістичні коди та візуальність кітч, у пізньому радянському мистецтві створюється жанровий варіант екзистенційної трагедії у чистому вигляді. Трагедії, позначеної рисами символічної образності з міфологічним наповненням. Більш за те, жанр цей дійсно може бути визначеним і як об'явлення (Є.Марголіт), одкровення, апокаліптичні видіння всесвітньої трагедії. Біблійна символіка підтверджує це жанрове визначення.

Радянська історія була з погляду теорії неврівноважених процесів тяглим утворенням. Тому для неї характерними були «чисті» жанри, трагедія та комедія. Варіантами жанру трагедії радянського часу можна назвати як «оптимістичну трагедію», яка закономірно співвідноситься з «чистими» формульними жанрами масової культури, так і високу екзистенційну трагедію, яка співвідноситься з інноваційною трагедією модернізму та авангарду ХХ ст.

3.4.2.2. Синхронний ракурс: Київський текст 1918 року у жанрових версіях І. Микитенка (трагедійний кітч «Як сходило сонце») та М. Булгакова (трагедійний роман-полілог-міф «Белая гвардия»)

Питання про жанрові кордони масової та високої культури залишається принципово не вирішеним в модерні та авангарді. Авангард парадоксально вважав виникнення масового мистецтва модерністським проектом (К. Грінберг), а постмодерна критика наразі включає його до авангардної парадигми. Ця невирішеність залишається у спадок мистецтву 30-х рр. Вона пов'язана із принциповою неможливістю розмежування того, що вважається

масовим, і того, що треба вважати високим, класичним, елітарним мистецтвом. Навіть більше, вся культура постмодерна будується на поєднанні, синтезі, взаємодії цих двох умовних типів, на стилізаціях та обігруванні класики в масовому дискурсі. Відносно ж атрибуції жанрів й поготів не існує єдності. Промовистим є той факт, що ті дослідники, які відокремлюють соцреалізм від масової культури, створюють плутанину й у жанровій класифікації. Наприклад, у дуже відомому російському Словнику культури ХХ ст. В. Руднева [404, с.155-159] виділяються серед масових жанрів не тільки комедія, мелодрама тощо, а й навіть порнографія, що аж ніяк жанром назвати не можна. До того ж комедія може бути теж і «високою», тобто не належати до масової культури. В чому принципова відмінність побутування тих самих жанрів в різних типах культури, не дуже зрозуміло.

Отже проблема взаємодії жанрів високої та масової культур, різновидом якої вважаємо соцреалізм, настільки ж актуальна, наскільки й недосліджена. Тому наш розгляд жанрової парадигми драматургії соцреалізму буде неповним без порівнянь, які можуть здатися, на перший погляд, некоректними. Це синхронне співставлення трагедії у типово соцреалістичному творі та трагедії у творі модерністському. Хоча твір М. Булгакова формально належить до прози, але в ньому яскраво виявлено трагічне світовідчуття людини, яка стала свідком руйнації традиційної високої культури й наступу варварства. Цей роман уповні можна назвати трагічним. Матеріалом для порівнянь є не тільки категорія трагічного, а й сама тема – київська трагедія 1918 р., яка складає частину київського тексту в українській та російській культурі. Спільними є і деякі персонажі української історії, як то Симон Петлюра. На жаль, ми позбавлені можливості зберігти «чистоту експерименту» і взяти до уваги саме драматичний твір М. Булгакова, відомий завдяки історичній театральній версії МХАТ – «Дни Турбиных». Адже, по-перше, авторство цього тексту колективне, він не належить цілком Булгакову, а, по-друге, в п'єсі вже немає тієї історично достовірної оцінки стосовно фігури С. Петлюри, якою позначений роман. Відтак, для української рецепції безперечно цінність має

саме роман російського письменника. Підтвердженням нашого вибору цього тексту є той факт, що з 2011 р. в Києві розпочалися зйомки російського художнього серіалу (10 серій) та водночас повнометражного фільму «Белая гвардия» (виробництво «Амедиа» за замовленням телеканалу «Россия 1», режисер С. Снежкін). Сценаристи об'єднали текст роману з текстом п'єси «Дни Турбиных», четверту версію якої наразі виставляють у МХТ ім. А. П. Чехова. Текст, культовий для російського кону, позначений рисами типово сценічної камерності, адекватно відтвореної засобами психологічного театру Станіславського. Адже принципова повторювана деталь: кремові фіранки, за якими відбувається дія цієї родинної п'єси, лампа під абажуром зеленого кольору, -- замикає її у простір внутрішніх приміщень, переважно маленької квартири Турбіних. Роман, навпаки, подає широку панораму розімкненого простору: київських вулиць та передмість, парків та мостів, майданів та садиб. Сценаристи та режисер намагалися поєднати цю камерність з розімкненістю роману, адже натурні зйомки відбуваються у найвідоміших місцях Києва. Особливу увагу приділено масовим сценам на вулицях, де городяни стають свідками дій національних віськових сил УНР. Дуже прикро, що історію України за киянином М. Булгаковим відтворюють російські, а не українські митці. Можна тільки здогадуватися, яку оцінку може отримати неоднозначна постать Петлюри та захоплення міста Києва петлюрівськими військами у 1918-1919 рр. в телесеріалі на замовлення російського телебачення. Тому ми вважаємо за необхідне саме тепер подивитися на текст російського роману очима української компаративістики. Адже майже ті ж самі події, і ті ж самі дійові особи відтворено і в українських текстах, зокрема, в драматургічних. І жанровий модус таких творів визначається як трагедійний.

У сучасних компаративних теоретичних дослідженнях жанр трагедії все частіше усвідомлюється з погляду теорії комунікацій саме як трагічний модус. Так, приміром, у збірці «Переосмислення трагедії» (2008) [573], де подається модерне бачення трагедії як жанра та трагічного як модуса дії та рецептивного феномену, Рита Фелскі пропонує перейти від традиційного тричасткового

визначення трагедії та трагічного до усвідомлення трагедії як «модусу», тональності (mode), скоріш ніж «жанру» [557, р.14]. Подібні принципи дослідження трагедії та трагічного не поодинокі в сучасній теорії. Тому ми пропонуємо розгляд трагедії Булгакова саме як трагічної тональності, модусу дії.

До того ж варто зазначити, що культура пізнього модерну, до якої належить цей текст, спираючись на тотальну театралізацію буття як основного естетичного принципу стилю, взагалі не розмежовувала драматизм прози та драматизм власне драми як роду літератури. Це було одним із принципових положень модернізму 20-х рр.

Власне, порівняння тексту роману з текстом п'єси українського автора стає можливим здійснити на чотирьох рівнях текстової структури: на рівні жанрового модусу дії -- як трагедійне світобачення, спільне як для масової культури, так і для модерністського тексту, але відмінне за змістом. Далі йде рівень тематології, адже твори мають спільну, або аналогічну тему – це реалізація Київського тексту 1918-19 рр. з його специфічною топографією тих часів, центрованою до Софійського майдану. Наступний рівень порівнянь -- імагологічний, адже спільний (або аналогічний) для українського та російського письменників образ Петлюри та петлюрівського руху як дійових осіб української історії подається в обох випадках як образ «чужого». Якщо у М. Булгакова це погляд іншої культури за національною та соціальною ідентичністю (герої Булгакова репрезентують російські кола київської інтелігенції), то у І. Микитенка це погляд за «класовою» ідентичністю, якби така існувала. Нарешті, певна подібність спостерігається також і на комунікативному рівні: діалоги будуються як полілоги з великою кількістю безіменних учасників комунікативної ситуації у масових сценах. Це дозволяє визначити жанр цього твору ще і як роман-полілог.

У М. Булгакова немаркований полілог переходить вже з масових сцен до камерних, утворюючи багатоголосся не тільки реальних подій, а й подій уявних, оніричних. Ця поліфонія потоку свідомості надзвичайно характерна для

модерністського тексту. Саме така діалогічна, як зовнішня, так і внутрішня, подібність епічного твору до твору драматичного надає нам право порівнювати цей діалогізований роман з п'єсою. Поліфонія епосу в ньому наближується до поліфонії драматичного твору. Хоча цієї поліфонічності, безперечно, позбавлена «партійна» драма І. Микитенка, яка, щоб бути одразу зрозумілою, існує в одному лише вимірі, але вона зберігає основні ознаки роду та жанру. Як і справжній текст масової культури.

«Як сходило сонце» (1937, надрук. 1962) І. Микитенка подає саме національний варіант революційного кітчю. І тим він цінний. Це останній художній твір І. Микитенка. За життя письменника п'єсу не було надруковано і вона не встигла побачити світла рампи. Опублікована вперше у 1962 р. у часописі «Жовтень», потім входила до збірок. Це твір про трагічну поразку повстання на київському «Арсеналі» у січні 1918 р., повстання, яке більшовики спровокували, але помилились у термінах захоплення Києва радянськими військами. Повстання, що почалося надто рано, було причиною страшної загибелі великої кількості цивільного населення Києва. Автор пильно вивчав мемуарні матеріали, зокрема спогади В. Затонського, зустрічався з арсенальцями.

Здається, історичний потенціал цієї драматичної хроніки ще не розкритий. Попри необхідні уславлення більшовиків і Леніна, «правильні» політичні акценти, у творі є те, що не дозволило йому бути популярним ані у 30-ті рр., ані пізніше. Той факт, що автора було знищено одразу ж після завершення твору, – це тільки зовнішня причина його повної відсутності в українській драматургії. Внутрішня причина полягає в тому, що в творі в ролі дійових осіб з'являються постаті, про які у 1937 р. згадувати було небезпечно. Йдеться про Грушевського, Винниченка, Петлюру. Ці персонажі змальовані не як опереткові лиходії – «буржуазні націоналісти» чи знову-таки як опереткові блазні (як у романі киянина-росіянина М. Булгакова «Белая гвардия»), а майже нейтрально. У характерах і поведінці діячів першого українського уряду у п'єсі І. Микитенка віддзеркалені справді історичні риси – традиційна відірваність

творчої інтелігенції, українських інтелектуалів від реалій життя, у тому числі, політичного, відсутність «здорової» агресивності (за винятком Петлюри), схильність до ілюзій стосовно соціалістичної ідеї – отже, риси, які зумовили історичну поразку цього уряду під тиском більшовицької навали.

Структурується п'єса як типовий формульний радянський твір про Леніна: цей персонаж першим позначений у переліку дійових осіб. Передісторію арсенальців викладено з урахуванням класового підходу, головний герой – робітник «Арсеналу» – молодий більшовик, якого у серпні 1916 р. за непокору відправляють на fronti світової бійні. Його наречена – сільська дівчина -- поступово стає свідомою революціонеркою. Історичні події вимальовуються в п'єсі починаючи з другої дії, де постає відома київська подія – маніфестація під корогвами Центральної ради та молебень на Софійському майдані (який тут названий майданом Богдана Хмельницького) у березні 1917 р. Серед дійових осіб -- М. Грушевський та В. Винниченко [Тут і далі цит. за: 316-317].

Власне сатирична, пародійна оцінка цієї сцени належить персонажу, якого не тільки не названо, але навіть не показано. Це «голос з монумента» (йдеться про пам'ятник Богдану Хмельницькому). Іронія полягає у тому, що ця персону, з одного боку, – київський люмпен, маргінал (враховуючи його мову і поведінку), а, з іншого боку, виникає враження, ніби сам гетьман Богдан Хмельницький критично оцінює спроби української державності. Треба визнати, що, з погляду люмпена, інтелектуали Грушевський і Винниченко виглядають досить комічно. Епізоди З'їзду Рад у Києві і наступні сцени на «Арсеналі» у січні 1918 р. являють неабиякий інтерес як унікальний досвід об'єктивного зображення історичних подій попри принципову протилежну заангажованість автора. Сучасні вітчизняні історики оцінюють відносини з Росією після відхиленого УНР ультиматуму Леніна-Троцького (за яким з одночасним «визнанням» УНР більшовики вимагали допустити в Україну свої війська і заборонити пропуск на Дон козаків) як «більшовицько-українську війну». Цю війну більшовики проводили під прикриттям і від імені створеної

25 грудня 1917 р. у Харкові «Республіки Рад». Російська армія під проводом В. Антонова-Овсієнка зайняла Лівобережжя, загрожуючи безпосередньо Києву. Україна не була готова до війни. У Києві вибухнуло повстання робітників на заводі «Арсенал», яке було придушене 9 лютого 1918 р. українськими добровольчими частинами. Але більшовики на чолі з М. Муравйовим захопили Київ, незабаром вони окупували усе Правобережжя.

У ремарках до п'єси І. Микитенка, згідно з радянськими оцінками, зазначається, що З'їзд Рад був «сфальсифікований ворогами революції», адже більшість мандатів отримали представники селянства і Центральної Ради. Але драматичне напруження цього з'їзду, в якому віддзеркалилося реальне історичне протистояння нації у найтрагічніший період виборення власної незалежності, письменник відобразив дуже точно, навіть хрестоматійно, із сучасного погляду. Зокрема, І. Микитенкові вдалося досить точно відобразити справжні характери дійових осіб. Так, маркована експресивна поведінка Петлюри у цій сцені відповідає біографічному характеру історичного прототипу. «Товариші делегати, – кричить Петлюра у Микитенка з приводу ультиматуму більшовиків. – Народні комісари Великоросії оголошують українському народові війну!... Через сорок вісім годин проти нас виступить російське військо! За що? За те, що ми, українці, не хочемо, щоби нами командували російські комісари! Україну хочуть задушити!» Винниченко у цій сцені виступає як письменник, вдаючись до інакомовлення: «Ви добре знаєте, як поводить з хлібом горьованим розбещений пан! Він розкидається ним, як хоче, бо ніколи не страждав, щоб той хліб приробити... Отак, як той пан із хлібом святим, так поводяться великоросійські народні комісари з волею українського народу. Та коли вони беруть на себе всі наслідки братовбивчої війни, то нехай же пам'ятають! Обороняючи свої права і свій край, ми дамо належну відповідь народним комісарам!» Останні сцени п'єси наповнені справжнім трагізмом. Робітники «Арсеналу», чекаючи з Харкова звістки від радянського уряду про те, чи можна найближчим часом сподіватися військової підтримки, починають повстання проти гайдамаків надто рано. Навряд чи варто

виправдовувати ту криваву розправу над арсенальцями, яку змальовує І. Микитенко. Історія, як і кітч, дійсно, вимагає моральності.

Ось і впливає, що історія, за Іваном Микитенком, українським письменником, дивним чином уподібнюється до історії за Михайлом Булгаковим, російським письменником, автором роману-полілогу «Белая гвардия», де також описуються київські події 1918 р. Жорстокість «курень смерті» петлюрівців у січні-лютому 1918 р. у зображенні І. Микитенка та звірства синьожупанників у грудні–січні 1918-19 рр. у зображенні Булгакова страшні так само, як і майбутній терор більшовиків М. Муравйова, про що обидва письменники не згадують...

Про недвозначність постаті Петлюри в рецепції жителів України пише Я. Грицак: «...ім'я Петлюри стало єдиним символом українських визвольних змагань. Але для багатьох неукраїнців це ім'я стало ще й синонімом анархії, безпорядку і насильства, яке хвилиною прокотилося в Україні весною і літом 1919 р.» [122]. За істориком, трагедія керівників українського уряду «полягала в тому, що вони розбудили сили, з якими не могли справитись» [122].

Є у формульній радянській п'єсі І. Микитенка також моменти, близькі до трагедійного, які дозволяють віднести цей твір, написаний на замовлення влади, до такого жанрового утворення, як трагедійний кітч. Це насамперед сцена вбивства Рибальченка, який умовляє катів помилувати його тому, що він – українець по крові, по свідомості, з діда-прадіда син «демократичного» народу, у якого немає катів. Ця хибна ідея Винниченка дуже дорого коштувала українському народові у 1918-1919 рр. А історичною жертвою виявилися українці, такі, як Рибальченко у Микитенка, і в реальній історії Києва. Тому трагічний кітч партійного висуванця був напрочуд актуальним. Адже проблематично, щоб колонізація України могла утриматися лише на російських багнетах ката Муравйова... «Під час битви за Київ, пише Я. Грицак, -- більшість російських і російськомовних міщан формально дотримувалася нейтралітету, хоча їхні симпатії – в одних з соціальних, в інших з національних мотивів – перебували на стороні не української влади, а більшовиків [...]

Особливістю формування армій було те, що всі вони мали плинний особовий склад. Були випадки, коли одні і ті самі бійці по 3-4 рази побували по черзі і в Білій, і в Червоній армії. Факти частого дезертирства підбивають міф про нібито класовий характер цих армій: мовляв, Червона була робітничо-селянською, а Біла – офіцерсько-буржуазною. Насправді, основну масу солдатів у кожній армії, що воювали на території України у 1919 р., складали українські селяни. В умовах, коли жодна зі сторін не мала рішучої переваги, результат військових дій залежав від того, кому надавало підтримку українське селянство [...] Перемога більшовиків у великій мірі була результатом нової зміни орієнтирів українського селянства після декількамісячного досвіду денікінського режиму» [122]. Про історичні причини підтримки масами селянськи-містечкового населення, яке становило абсолютну більшість в аграрній країні, -- як більшовиків, так і Петлюри, розповідається в романі М. Булгакова.

А у фіналі п'єси І. Микитенка українська дівчина-більшовичка Марія цілком по-чоловічому убиває петлюрівського хорунжого, теж українця... Масова культура соцреалізму створює не тільки новий гендерний тип жінки-чоловіка, але й нову мораль, згідно з якою, якщо ворог не здається, його убивають. Попереду – військові й механічно-еротизовані спортивні паради соціалізму, які семіотично тотожні з аналогічними явищами у нацистській Німеччині. А це вже приклад класичного хрестоматійного кітчю, що відзначається в усіх джерелах. Біля витоків такого кітчю стояв і український драматург Іван Микитенко.

Щодо твору М. Булгакова, то це, насамперед, військовий роман. За героями, за подіями, за ілюзіями честі. Тому й головнокомандуючий військами УНР, професійний військовий Симон Петлюра та петлюрівське військо стають ледь не головною міфологізованою дійовою особою роману. Якщо історично ця постать та й сам петлюрівський рух в Україні позбавлені однолінійності в оцінках, як і кожна історична постать, що вплинула на ходу історії, то в художньому світі пов'язаних з романом оповідань М. Булгакова «Я убил», «Красный мах», «Красная корона» -- явище оцінюється виключно з моральної

точки зору. Для автора і героя оповідань жорстокість, кров та смерть безневинних людей не випрадані нічим, на відміну від позиції І. Микитенка, який, за більшовистським каноном, виправдовує насильство в ім'я великої мети.

Роман-полілог М. Булгакова, відмінний з погляду жанру від формату оповідань, навпроти, подає не тільки моральне висвітлення подій, а й, головним чином, міфологічне. Це варіант міфологізованого епосу Київської трагедії 1918-1919 рр. Міфологізації підлягають усі реалії роману, починаючи з самого образу Міста. «Київ у Булгакова не в зображенні рідного міста, — пише М. Петровський, — не в назвах київських реалій, взагалі не в “темі”, — він у самій структурі мислення письменника, у типології його творчості [...] Його модель миру була киевоцентричною. Він, якщо можна так виразитися, мислив Києвом» [368]. Дослідниками давно помічено, що, створюючи детальну топографію майже усіх районів Міста, письменник вводить у сюжет неіснуючі топоси і неіснуючі напрямки руху. Так само, як реальний топографічний образ Києва невлучно змінюється і міфологізується в Київському тексті Булгакова, так і історичні дійові особи стають персонажами міфу. І передусім це стосується іміджу Петлюри. Хоча постать самого Петлюри в романі не з'являється, ця фігура стає центральною у свідомості інших персонажів -- мешканців Києва у грудні – січні 1918-19 рр. – та в тих розірваних безіменних діалогах та полілогах, якими переповнений текст і які наближують епос до формату драми. Саме драматизована форма цього роману дає безперечні підстави порівнювати його з драматичними творами.

Міфологізується і реальна біографія Головного Отамана Військ УНР (під час подій роману), а потім і голови Директорії УНР, і химеричні факти, що існують у масовій свідомості мешканців Києва 1918 р. Роман-полілог існує у просторі міфологічного світовідчуття, в якому за драматургічним принципом перехрещуються та співіснують окремі індивідуальні висновки та оцінки. Історія сорока семи днів грудня-лютого 1918-19 рр. у Києві складається не з авторського слова, і не із слова одного чи двох головних героїв, а з

грандіозного полілогу, полівідчуттів та полісвідомостей відомих та зовсім невідомих персонажів роману. На цьому форумі різних свідомостей не має значення, кому належить те чи інше емоційне переживання, та чи інша репліка – своїм чи чужим. Все вкупі створює літопис захоплення Києва військом Петлюри. Через те неможливо з цього полілогу прямо й безпосередньо вивести авторську оцінку. Автор присутній в тексті лише своєю іронією та своїм глибоким сумом, крізь які онірично прозріваються картини майбутньої загибелі родини Турбіних та загибелі усього патріархального Києва. Знищення традиційної київської культури та київських інтелектуалів стає, починаючи з М. Булгакова, актуальною темою київського тексту.

Отже безперечна наявність в романі рис, властивих драматичному роду літератури, а також міфологізація зображуваної дійсності та історичних персонажів, дозволяють побачити жанровий архетип твору в античній естетиці, де епос був значно більш споріднений із драмою, ніж у новітній літературі. Це надає можливості застосувати до нього найдавніше видо-жанрове визначення – трагедія, -- яке метафорично переноситься на твори іншого роду. Так, в традиційній естетиці появу ремарки інколи пояснюють стисненням епічного тексту до мінімального обсягу у супроводі діалогічних структур. Проза М. Булгакова в цьому романі тяжіє до ремарочного викладу, тому інколи важко визначити в окремих сценах, що в цій поліфонії виступає ведучим голосом – ділог чи авторський коментар.

Історія київського 1918 р. подається не тільки в явних та уявних полілогах, а й у внутрішніх голосах різних персонажів, не завжди позитивних. Так, події початку 1918 р., описані в драмі І. Микитенка, стисло викладаються в романі у подвійному висвітленні: з точки зору неприємного пристосуванця Тальберга і водночас з точки зору пересічного київського мешканця, який не знає і не розуміє сенсу подій, що змінюються з блискавичною швидкістю на його очах. Авторська точка ж зору не співпадає з голосами київських та московських обивателів, які не усвідомлюють справжніх причин подій. Позиція автора перш за все – це його історична версія грандіозного феномену

петлюрівщини. І ця версія абсолютно достовірна стосовно причин виникнення одного з найзначніших в історії України військових змагань:

«Дело в том, что Город - Городом, в нем и полиция - варта, и министерство, и даже войско, и газеты различных наименований, а вот что делается кругом, в той настоящей Украине, которая по величине больше Франции, в которой десятки миллионов людей, этого не знал никто. Не знали, ничего не знали, не только о местах отдаленных, но даже, - смешно сказать, - о деревнях, расположенных в пятидесяти верстах от самого Города. Не знали, но ненавидели всю душой. И когда доходили смутные вести из таинственных областей, которые носят название - деревня, о том, что немцы грабят мужиков и безжалостно карают их, расстреливая из пулеметов, не только ни одного голоса возмущения не раздалось в защиту украинских мужиков...» [Тут і далі цит. за: 77]

Частково авторський голос співпадає з оцінками Олексія Турбіна, чия відповідь можна чути в цьому безіменному діалозі: «Ох, как неразумны ваши речи, ох, как неразумны». Слово автора передається персонажу. Називаючи самого Петлюру «просто мифом, рожденным на Украине в тумане страшного восемнадцатого года», автор від імені персонажа зазначає, що «было другое – лютая ненависть»:

«Были десятки тысяч людей, вернувшихся с войны и умеющих стрелять... А выучили сами же офицеры по приказанию начальства! Сотни тысяч винтовок, закопанных в землю, упрятанных в клунях и коморах и не сданных, несмотря на скорые на руку военно-полевые немецкие суды, порки шомполами и стрельбу шрапнелями, миллионы патронов в той же земле и трехдюймовые орудия в каждой пятой деревне и пулеметы в каждой второй, во всяком городишке склады снарядов, цейхгаузы с шинелями и папахами. И в этих же городишках народные учителя, фельдшера, однодворцы, украинские семинаристы, волею судеб ставшие прапорщиками, здоровенные сыны пчеловодов, штабс-капитаны с украинскими фамилиями... все говорят на украинском языке, все любят Украину волшебную, воображаемую, без

панов, без офіцерів-москалей, - и тисячі бивших пленных українців, вернувшись из Галиции. Это в довесочек к десяткам тысяч мужичков?.. О-го-го!»

Розуміння реальних історичних причин Київської трагедії в романі російського автора значно вагоміше, ніж в «ювілейній» п'єсі українського драматурга І. Микитенка. Але відбувається це в ілюзорному просторі міфу. Перетворення реальної історичної постаті на міф пояснюється не тільки глибокою вірою автора роману в те, що історія рухається завдяки незадоволенню великих народних мас та прошарків населення. Як раз у цьому письменник солідаризувався з марксисткою історіографією. Він применшує значення окремої вольової особистості, якою був Петлюра (як і Наполеон, з яким порівнює Петлюру Булгаков). М. Булгаков не абсолютизує виключну роль саме Петлюри, а зображає й інші значні, навіть альтернативні, фігури петлюрівського війська – полковник Болботун (так в романі), який «взбунтовался» проти Петлюри і який з'являється також і в драмі І. Микитенка, відтак командир корпусу полковник Торопець, а також полковник Козир-Лешко. Постать останнього деталізовано найбільше, хоча так само міфологізовано, як і постать Петлюри. Реальному полковнику, разом із дрібними і незначущими рисами зовнішності та образу життя, надано легендарну неіснуючу біографію. Особливістю роману, на відмінність від п'єси І. Микитенка, є те, що ворог зображується не як монстр, а як звичайна пересічна людина, яка, приміром, ніколи не п'є молока і має своє біографічне минуле. Більш за те, він наділений оніричними можливостями, як і інші персонажі цього химеричного роману.

Письменник, незважаючи на трагічну іронію свого ставлення до ворога, що межує із сарказмом, не може не захопитися масштабністю військової навали на Київ і вправними діями петлюрівських полковників, які нарешті «оказались на своем месте». Кожен з них виявляє військову ініціативу, яка веде до перемоги. Але показ військової вправності та талановитості петлюрівських полковників потрібний письменнику не сам по собі, а як контраст до

зрадницької, злочинної, боягузливої поведінки гетьманського штабу. Адже історична тема твору – загибель великої кількості добровольців, переважно юних, внаслідок зради штабного командування. І тому жанр цього роману-полілогу визначається саме як трагедія. Але це трагедія-міф, де міфологізуються, як в античній трагедії, сюжет і дійові особи, від головних до другорядних.

Київські мешканці, від вуличного вуркагана до бойового командира, вражені кількістю та організованістю петлюрівського війська. Цифри кількості вояк коливаються в розмовах від восьмисот тисяч до мільйона, хоча персонажі розуміють, що реально цього не може бути.

Епізодичний опосередкований образ Винниченка у Булгакова співпадає з розгорнутим іміджем того ж таки персонажу в п'єсі І. Микитенка. Спільним є недовіра до того факту, що письменник може керувати державою. Адже і в п'єсі, і в романі Винниченко постає саме як людина із творчою свідомістю письменника, а не керівника уряду. Це підтверджується історично тим, що у постійній дискусії з Петлюрою стосовно створення регулярної української армії правим був Петлюра, а не Винниченко. Роман М. Булгакова можна вважати адекватним сучасним розвідкам українських історіографів, адже в романі єдиною дійсно значною і могутньою фігурою постає Петлюра. У порівнянні з ним програють не тільки члени українського уряду, а й усе керівництво «Білою гвардією».

Найцікавішим в романі є, можливо, те, що в ньому присутній класичний трагічний катарсис за Аристотелем, що є традиційною ознакою трагедії як літературного виду. Попри те, що за подіями це реквієм за скаліченим життям та вбитими жертвами, – за своїм настроєм твір перетворюється на невмируще уславлення життя та безупинної історії, в якій доводиться жити та померати героям, великим і малим. Тема безсмертя виникає не у політизованому вигляді неодмінної перемоги справи більшовиків, як у кітчі І. Микитенка, а як безсмертя родини, культури та людяності. Недаремно наскрізним образом

роману стає звичайна домашня кахельна грубка, книжка та годинник -- знак вічності:

Події роману розгортаються напередодні Різдва, і міфологізована історія Києва підлягає ще додатковій сакралізації. Мотив жертвопринесення відчутний в романі на кількох рівнях: це і безглузда загибель захисників Києва, і сакральне дійство Богоявлення в сцені молитви Олени під час агонії Олексія Турбіна. Це і мотив майбутньої загибелі молодшого – Ніколки, яку передчувають у ві сні брат і сестра. Це і розстріли переодягнених офіцерів у натовпі просто під час параду на Софійській площі, і страшна смерть євреїв, забитих петлюрівськими сотниками. Сучасні українські історики поки що не дали адекватного пояснення тим страшним протиправним погромам, які вчинялися петлюрівцями. Вони описані і Булгаковим, і Микитенком. Сам Петлюра неодноразово безпосередньо писав про неприпустимість подібних речей і обіцяв карати винних із суворістю військового часу. Але історичні факти невмолимі. Інша справа, що за відсутності регулярної армії, будь-які військові об'єднання, де збираються люди без професійної військової освіти, приречені на позаправні насильницькі дії. Але мотив сакральної офіри в романі-полілозі принципово відрізняється від подібного ж мотиву в радянському трагедійному кітчі. Герой останнього сам обирає свою жертвну долю, створюючи типово радянський дискурс танатофілії в культурі соцреалізму. Офіра в романі-полілозі принципово відметається, не приймається, існує лише як неминучість античного міфу. Вона не стає внутрішньою потребою людини, навпроти, людина намагається протистояти цій неминучості, як намагається протистояти їй герой античного міфу. Але протистояння це відбувається у площині культури.

Є в п'єсі І. Микитенка та в романі М. Булгакова сцена, що будується абсолютно паралельно із застосуванням однакових діалогічних засобів, попри те, що в одному випадку створено п'єсу, драматичний твір, а в другому – роман, епічний твір. Це описи маніфестації та параду на Софійському майдані. У Микитенка це раніші події -- маніфестація під корогвами Центральної ради

та молебень у березні 1917 року, а у Булгакова – пізніші події – літургія в Софії та парад військ у грудні 1918 р., опис яких займає цілий розділ 16. За допомогою безособових реплік створюється какофонія мовлення натовпу, розірвані висловлювання, що пересікаються одне з одним у палкій ненависті, так і не створюючи діалогу. За кожною реплікою можна пізнати адресанта із певним соціальним статусом. Дія змальовується не стільки в ремарках, скільки через вербальне сприйняття натовпу. Це стилістика, близька до експресіонізму. Перехрещуються різні мови – російська та українська, різні політичні позиції, різні рівні освіти. Все разом генерує ілюзію багатоголосся. Для усіх реплік характерним є нерозуміння, або лише часткове розуміння подій. Історія ілюзій та оман розкривається в цьому псевдодіалозі, де кожен не розуміє і ненавидить кожного, як це завжди буває у протистояннях натовпу в часи політичних криз. Водночас репліки не випадкові, вони ведуть сюжет, і створюють дзеркало подій, у Микитенка фарсово-драматичних, у Булгакова трагічних.

В цій сцені російський письменник М. Булгаков залишив історичне свідцтво військової могутності ранньої української державності. Його портрети петлюрівських полковників викликають почуття фізичного здоров'я. Утім, портрети «своїх» та «чужих» виразно опозиційні. У «своїх» підкреслюється лабільна нервово-психічна організація, схильна до ілюзорної компенсації, у «чужих» – природне фізичне здоров'я. Але є і протилежні описи. Важко уявити собі Мишлаєвського – професійного військового – без його оптимізму та міцного фізичного здоров'я, що дозволяє йому на ранок після попередньої напівзагибелі у грудневих снігах і наступного страшного сп'яніння у Турбіних йти на службу і дуже вдало керувати юнкерами мортірного дивізіону Малишева. Так само петлюрівський полковник Торопець описується як «худой и нервный». Водночас розбіжності в портретних характеристиках зводяться нанівець наступною страшною у своїй простоті сценою вбивства хлопцями кінного куреня Ради просто на параді одного із зацікавлених глядачів – переодягненого колишнього начальника броньового дивізіону капітана Плешко.

Спільним персонажем в п'єсі Микитенка та романі Булгакова став... пам'ятник Богдану Хмельницькому, який набуває рис живого тіла із власним мовленням та відчуттям. В п'єсі цьому сприяє невидимий «голос з монументу» -- люмпен, який коментує події на площі. В романі це фантазмагорична типово гоголівська картина появи неправдоподібно червоного, як кров, сонця і двобою гранітного Богдана з вояками на параді, які вирішили збити багнетами негодний напис на постаменті: «Совершенно внезапно лопнул в прорезе между куполами серый фон, и показалось в мутной мгле внезапное солнце. Было оно так велико, как никогда еще никто на Украине не видал, и совершенно красно, как чистая кровь. От шара, с трудом сияющего сквозь завесу облаков, мерно и далеко протянулись полосы запекшейся крови и сукровицы. Солнце окрасило в кровь главный купол Софии, а на площадь от него легла странная тень, так что стал в этой тени Богдан фиолетовым, а толпа мятущегося народа еще чернее, еще гуще, еще смятеннее. И было видно, как по скале поднимались на лестницу серые, опоясанные лихими ремнями и штыками, пытались сбить надпись, глядящую с черного гранита. Но бесполезно скользили и срывались с гранита штыки. Скачущий же Богдан яростно рвал коня со скалы, пытаясь улететь от тех, кто навис тяжестью на копытах. Лицо его, обращенное прямо в красный шар, было яростно, и по-прежнему булавой он указывал в дали». Алюзії з гоголівської «Страшной мести» настільки очевидні, що, здається, інакше, ніж це зроблено в романі киянина М. Булгакова, і не можна собі уявити кінний пам'ятник українському гетьману.

Отже роман-полілог, роман-міф М. Булгакова у жанрових координатах існує як сакральна трагедія жертвопринесення. Це трагедія у чистому вигляді, її місце в жанрових перебігах циклів культури може бути порівняною з містеріальною трагедією Л. Толстого «Влада темряви», з якої починався цикл модерну і вибухові процеси в культурі, зокрема в драмі. Сакральний аспект роману М. Булгакова надає йому рис міфу та містерії, з якої, за концепцією вибухових та поступових процесів у розвитку жанрів, починається черговий

цикл. Але такий черговий вибух у культурі не наступив: попереду були 30-ті роки радянської історії, які позначені тяглістю і визначеністю жанрової системи. Про те, яким міг би бути цей вибух, можна судити лише за досвідом інших культур. П'єса ж І. Микитенка натомість пропонує до реалізації політичний аспект трагічних подій і тому перетворюється на кітч, який належить до формульного мистецтва, яке існує саме як моножанрове утворення.

Одним із двох епіграфів до роману М. Булгакова стало виречення з Об'явлення Іоанна Богослова: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими...» Автор роману-полілогу «Белая гвардия» не засуджує своїх персонажів. Але автор радянського кітчу «Як сходило сонце» має це робити за законами жанру.

3.4.3. Жанр «колгоспної трагедії» у матрицях кітчу й у матрицях абсурду: міфологема героїчної смерті в драмах Ю. Яновського та І. Микитенка та утопія як апокаліпсис в трагедіях А. Платонова та М. Куліша

Рухаючись у напрямку компаративного генологічного зіставлення жанрових модифікацій трагедійного у період ранньорадянської літератури, ми закономірно знову звертаємося до синхронного розгляду формульних та інноваційних жанрів. Але, на протилежність від попереднього розділу, на цей раз порівняння проводиться паралельно у двох національних літературах у

випадках, коли йдеться про літературу інноваційну. Утім, питання про обов'язкову взаємодію цих двох різновидів поки що не ставиться. Важливим для генологічного дослідження є перш за все те, що вони розвиваються у річищі того ж самого жанру. За предмет дослідження ми обираємо один з найважливіших для радянського дискурсу 30-х рр. формульний жанр, названий нами умовно «колгоспна трагедія». Безумовно, це нетрадиційна класифікація, нетрадиційний жанр та нетрадиційна назва.

Але для нашої концепції важливим є два моменти. По-перше, це те, що «колгоспна трагедія» виникає саме як масовий формульний жанр і тому з погляду теорії неурівноважених процесів репрезентує період тяглого розвитку у жанровій історії, тобто розвивається переважно як чисте жанрове утворення. По-друге, цим формульним жанром користуються митці зовсім іншого напрямку творчості, створюючи до тої чи іншої міри тексти інноваційні. Позаяк ми не підтримуємо методологію ставлення до радянської літератури з погляду дискурсу влади, репрезентології тощо, то ми не будемо з'ясовувати причини, за якими митці інноваційного спрямування використовували матриці формульних жанрів. Цікавішим для нас буде визначення національної ідентичності цих письменників. Ось чому поруч з такими «формульними» драматургами, як І. Микитенко чи Ю. Яновський, виникають імена А. Платонова та М. Куліша.

Передусім варто зазначити, що в українській драматургії «колгоспна трагедія» позначена значним впливом мелодрами. При цьому не порушується рівновага жанрової структури, і мелодрама залишається лише додатковим модусом дії. До того ж треба також враховувати й те, до якого типу культури належить драматургічний текст: до культури масової чи культури інноваційної. Якщо у першому випадку звернення до мелодрами та мелодраматичного було традиційним, адже мелодрама історично обслуговувала масову культуру, то у другому випадку модус дії набував ознак трагікомедії або класичної міфологізованої трагедії, як, скажімо, у А. Платонова. А трагедія ідентифікується нами у рамках теорії вибухових та поступових процесів як жанр, характерний для сталого, поступового розвитку. Отже, так чи інакше,

жанровий розвиток драми 30-х рр. на прикладі «колгоспної трагедії» демонструє етап тяглості, поступовості.

Відмінність української драматургії 20-30-х рр. від інших національних літератур радянської імперії (як центру, так і околиць) полягала у тому, що найвідоміші драматурги України створили загальноісторичні версії національної трагедії, яка відбулася з українським селом внаслідок голоду 1921 – 1922 рр., насильницької примусової колективізації 1929 – 1930 рр., голоду 1932 – 1933 рр. та подальшого повного знищення середньої верстви сільських виробників, не кажучи вже про заможних селян. У результаті країна маргіналізувалася, втратила моральні засади традиційного способу життя, замінивши їх звірчою мораллю класової боротьби.

Утім, переважно селянська країна з традиційним народницьким аграрним літературним дискурсом стала не тільки однією з головних жертв радянсько-партійної політики метрополії у галузі сільського господарства, але й топосом дії української колгоспної трагедії, яка втілювалася в різноманітних жанрах – від героїчної драми до мелодрами. Незважаючи на те, що О. Корнійчукові, наприклад, вдалося написати на цьому матеріалі веселий водевіль, усе ж історично це була трагедія. Характерно, що колективізація – планове створення колгоспів, знищення приватної власності і розправа з непокірними – не стала сюжетом видатних взірців, скажімо, російської драматургії. Частково голод перших пореволюційних літ було описано у п'єсі В. Білль-Білоцерковського «Шторм» та романі Б. Пильняка «Гольый год», який читав М. Куліш і вбачав спорідненість його стилю з новелами М. Хвильового. Утім, ці твори належать до 20-х, а не 30-х рр. Найвідоміші драматурги Росії у 30-ті роки цікавилися іншими темами. Та й епос російського лауреата Нобелівської премії М. Шолохова про події 30-х рр. «Поднятая целина», який багато років входив серед титульних текстів до підручників, за якими працювали усі школи України, предметом зображення мав не сільське життя мирних гречкосіїв, а войовничий побут козацьких станиць Дону, історично напіввійськових, напівхліборобських. Білоруська література дала феномен драматургії

К. Крапиви, але традиційні для цієї національної культури сільські сюжети були переважно декоровані у шати побутового театру. Тому мистецький досвід українських авторів (драматургів і прозаїків) унікальний для літератури 30-х рр. зокрема і радянського періоду взагалі.

Значна кількість драм 30-х рр. пов'язана, природно, з життям села – для української літератури це традиційна тема. Канонічною для українського соцреалізму була п'єса І. Микитенка «Диктатура». Але більшість «колгоспних» п'єс була позбавлена справжньої трагедійності, вони так і залишилися масовою літературою-одноденкою. Їхня ущербність полягала не тільки у моральній релятивності, але, головне, – у відсутності професійної обробки. Синтез масової культури з високим мистецтвом не відбувався. Чи можливий розвиток масового мистецтва без такого синтезу? На це питання можна відповісти ствердно. Можливим є абсолютне неспівпадіння його з реальністю, відповідність з точністю до «навпаки», з погляду життєвої правди – брехня, але талановито зроблена. І водночас цілком можливою є надзвичайна популярність такого твору, яка не може бути зрозумілою у термінах дискурсу влади. Головним питанням при цьому стає професійність та майстерність у створенні такого кітчу, відповідність його законам масової культури.

«Колгоспні» п'єси, як і «шпигунські», необхідною формульною складовою конфлікту на рівні імагології репрезентували образ ворога, або ж куркуля (шпигуна) який прочитувався як класовий ворог. І. Дзюба назвав твори про індустріалізацію, колективізацію та розкуркулення «літературою соціалістичного абсурду» [150, с.105-106], яка випереджає аналогічні явища зведення дійсності до абсурду у європейській літературі. Дослідник висловлює оригінальне припущення, яке можна було б сформулювати висловом Пушкіна про свого героя: «Уж не пародія ли он?». Хотілося б заперечити, що пародія завжди має на увазі об'єкт пародіювання. У випадку з Євгенієм Онегіним – це герой Байрона. Література про колективізацію такого об'єкта не мала, тому що сама була цим об'єктом. Тобто сама створювала цей соцреалістичний канон. Говорячи, скажімо, про п'єсу Ю. Яновського «Потомки», некоректним буде

твердження, що автор щось пародіював. Тому що соцабсурд і був тим самим канонем. Не меншою мірою це стосується й «Диктатури» І. Микитенка. На наш погляд, більш плідною буде думка про те, що радянські письменники працювали в рідніщі тої самої масової культури, що й їхні колеги-сучасники в Європі та Америці.

Згідно з канонем жанру абсурдного трагігротеску, в репрезентації Ю. Яновського, куркуль – це просто виплодок пекла: він садистськи б'є та вбиває своїх рідних. Н. Кузякіна вважала, що образ куркуля Грицька Чорного поданий за усіма правилами лубкової мелодрами [266, с.101-102]. З цим визначенням жанру слід погодитися, зауваживши, що він належить до традиційних жанрів масової культури. Мову про драму Ю. Яновського варто вести у дискурсі соцреалістичного кітчю. Автор створює образ негативного персонажа, який скоює злочини за зразком шекспірівського Макбета (убивство дітей, в тому числі власних, сцени божевілья, яке виявляється удаванним), проте трагедійного співчуття у читача ці страхіття викликати не здатні, тому що елементарна історична правда опиняється на боці вбивці.

Куркуль, за термінологією 30-х рр., виселений на заслання до Сибіру, повертається до рідного села із надією одержати назад свою землю, про яку мріяв стільки років. Жити колгоспним гуртом він не хоче, й намагається пояснити свою ідею «родинного колгоспу», хазяйського роду без старців і злиднів [Тут і далі цит. за: 532]. Це викликає підозру.

Інший персонаж знайшов себе у вирізуванні з дерева фантазій, за які його раніше карали, а тепер він офіційно вирізує Леніна, Сталіна і Тараса Шевченка, за що колгосп поставив йому нову хату. Це типовий прийом візуального кітчю у драматургічному кітчі. «Онуків згадайте! – апелює “родинний” куркуль. – Вони питають!» Відповідь не тільки пояснює назву твору Ю. Яновського, але й напрочуд вдало підкреслює утопічний хронотоп соцреалізму взагалі. «Коли зважити, скільки я пережив, – відповідає колишній безземельний бездітний чабан, – то й вийде, що й потомків мені не страшно, – я сам у себе вже потомок! Товаришу потомок, приймай землю, яку ми у чортів нетруджених забрали!

Спасибі, товаришу предок!» Земля – це простір, освоюваний «завойовниками» (так називалася перша п'єса Ю. Яновського). Для них цей простір чужий.

Проблема простору у 30-ті рр. була однією з головних філософських категорій, що знаходили відображення у драматургії. Приміром, І. Кочерга присвятив філософському розгляду цієї категорії п'єсу «Підеш – не вернешся». Натомість те, що герой Ю. Яновського водночас сам собі і потомок, і предок, – це реалізація утопічного проекту освоєння часу. Оскільки комунізм мислився завершенням людської історії, то в такій площині справді стояли поруч у часі мертві й ненароджені. Такий міфологічний час цілком узгоджувався із концепцією нової історії, яка відміняла усе, що було до цього. Особливого значення ця хрономіфологія отримала у творчості А. Платонова.

Власне, дискусія точиться навколо такої соціально-ритуальної форми нового життя, як феномен комунальної спільноти. Комунальність, за визначенням антропологів, це примусове об'єднання людей, які мають спільні інтереси і цілі. Визначає семіотику комунального життя принцип справедливості. Це дія позаособистісних сил, які усвідомлюються не як влада держави, а як влада колективного тіла. Комунальність дає концентрацію соціальності і пояснюється як традиція радянського побуту. Російські дослідники (М. Епштейн, Т. Круглова та ін.) розглядають комунальність переважно у межах семіотики міського життя (наприклад, семіотика поняття «черги»).

Здається, для аграрної України, охопленої повальною колективізацією, більш важливою була така потужна форма комунальності як колгоспне будівництво. Саме «влада колективного тіла» виштовхує героя драми Ю. Яновського із свого ряду як «ворога народу». Такими словами проклинає його рідна мати «іменем предків і потомків». А молода дівчина цитує письменника Максима Горького: «Коли ворог не здається, його знищують». Театралізовані сталінські процеси над ворогами народу у 30-ті рр. були втіленням ідеї комунальності: адже всі повинні були брати участь у спільному дійстві -- виштовхування з черги життя. Відмова батьків від дітей і дітей від

батьків була обов'язковою у таких виставах, була засобом самозбереження в умовах комунального тіла. Але письменнику Ю. Яновському для того, аби виправдати поведінку «комунального тіла», потрібно було інсценізувати ті невірогідні злочини, які зазвичай інкримінувалися у радянській дійсності ворогам народу. Невірогідність і, головне, невмотивованість цих злочинів віддзеркалює абсурдність звинувачень на сталінських процесах. У такому контексті вся дія перетворюється на погану фарсовану мелодраму, де злочинець намагається удати божевільного, а потім заколотися. Смерть втрачає риси трагедійності. Час зупиняється. Кітч позбувається своєї основної риси: копіюючи високе мистецтво, стверджувати прості моральні інвективи. Модуль жанру руйнується, а замість «колгоспної трагедії» залишається погано зроблений фарс.

Але одним із найпопулярніших (і найодіозніших, як і ім'я самого автора) творів української радянської драматургії в жанрі «колгоспної трагедії» стала п'єса І. Микитенка «Диктатура» (1929). Нею відкривали сезон усі державні театри України. Перекладена російською мовою, вона виставлялася в Москві та інших містах тодішнього СРСР. З плином часу соціалістична «одноманітність» І. Микитенка набуває нових семіотичних кодів, так само, як за законами функціонального прочитання, з погляду загальнолюдських цінностей, наразі сприймаються герої «колгоспних п'єс» М. Куліша («97», 1924, «Комуна в степах», 1925, 1931, «Прощай, село!», 1933). Утім є відмінність у цих текстах радянської масової культури, створених немов би на одну тему.

І. Микитенко відомий як визначний громадський діяч один із керівників Спілки письменників СРСР [111]. Головував на Першому з'їзді радянських письменників у 1934 році в Москві. Саме І. Микитенко надав слово Горькому для знаменної промови [243]... Оцінки його особистості вкрай суперечливі. Російська емігрантська преса 30-х рр., як і повоєнна українська діаспорна критика, закидали йому, нарівні з іншими радянськими письменниками, дезорієнтацію європейських культурницьких кіл стосовно стану справ у закритому радянському суспільстві, зокрема на конгресах письменників на

захист культури. Так, А. Бем писав: «З українського делегата І. Микитенка ніхто не питає – після того розгрому, зробленого над українськими письменниками радянською владою, виступити з вихваланням культурної ролі радянської влади на Україні може тільки людина, що втратила всяке уявлення про те, що таке культура» [41]. З іншого боку, незаангажовані сучасні російські мемуаристи маркують постать І. Микитенка як дуже привабливу. Наприклад, О. Борщаговський пригадує гумористичну розповідь українського письменника про повернення з Парижу з конгресу письменників на захист культури: «Іван Микитенко – круглоголова, витончена, розумна і спостережлива людина з веселими очима, що блискають на усмішливому обличчі» [64].

Несподівано актуальною виявилася для російської зарубіжної (американської) преси його книга «Уркагани» (1927), недооцінена на батьківщині. Колишній киянин Л. Ройтман згадував героя І. Микитенка і звертався до тексту повісті у зв'язку з розмовою про Міжнародну конференцію, присвячену художній творчості аутсайдерів – психічно хворих людей [402]. Повість І. Микитенка сьогодні пам'ятають хіба що одеські краєзнавці як незабутню історичну топографію південного міста. Втім, вона цікава як одна із перших у новій українській літературі спроб, услід за драматичною поемою Лесі Українки «В пущі», вийти на головну для мистецтва ХХ ст. тему – самотності художника як «Іншого», не такого, як усі, тему божевілля як розплати за творчий дар, тему трагічної відчуженості, неможливості фізичного виживання людини у прагматичному жорстокому суспільстві, -- особистості, яка з народження не схожа на інших. Написана майже одночасно з «Народним Малахієм» М. Куліша і «Санаторійною зоною» М. Хвильового, ця повість була також одним із перших відвертих зображень божевілля – найпопулярнішого топосу в культурі ХХ ст.

Щодо першої п'єси І. Микитенка «Диктатура», то вона може вважатися взірцем радянської масової культури. В ній присутні канонічні коди й жанрові модулі радянської цивілізації 30-х рр. Як здається, сучасна негоція стосовно цього автора і відмова його творам у будь-якій художній вартості пов'язані, по-

перше, з його особистою негативною роллю у цькуванні українських письменників, зокрема, М. Куліша, а, по-друге, із старорадянським твердим переконанням, що література обов'язково повинна бути лише високою, інноваційною. У випадку з «Диктатурою» ми маємо протилежне: не інноваційність, а формульність. «Диктатура», як і інші речі І. Микитенка, має стійкі риси поетики, що у свій час зводилися до так званого «монументалізму», всупереч «камерності» (терміни відомої дискусії про шляхи драматургії у 30-ті роки). Головним для «монументаліста», на протилежність від прибічника «камерності», було досягнення конфліктів дійсності у масовій свідомості, а не відображення цих конфліктів в індивідуальній психології. Звідси такі риси, як надання переваги масовим сценам з великою кількістю дійових осіб, зростання безособовості реплік, незначна увага до психологічних характеристик, чітке класове розмежування, пошук рушіїв подій не в індивідуальних рисах людей, а виключно в їхньому соціальному статусі.

Кількість дійових осіб у п'єсах І. Микитенка настільки велика, що часто-густо важко досягнути і запам'ятати, хто є хто. Ця монументальність має певні спільні риси з естетикою експресіонізму (безособові репліки, маси людей як спільна дійова особа, висока експресивність переживання конфлікту як єдиної симфонії). Характерною є назва п'єси німецького драматурга Е. Толлера (дуже популярного в СРСР у 30-ті рр. завдяки своїй соціалістичній діяльності) – «Людина-маса». У п'єсі найвидатнішого автора німецького експресіонізму Г. Кайзера «Пекло – Шлях – Земля» оновлене людство йде за своїм поводитирем, аби знайти щастя перетворення землі і неба у всевітній симфонії. Про цю ж всевітню симфонію «Нового Єрусалиму» марить напівбожевільний герой експресіоністської трагікомедії М. Куліша «Народний Малахій». Тож певна спільність «монументального» соцреалізму з експресіонізмом таки існує.

«Диктатуру» І. Микитенка, як і інші його п'єси, було покликано до життя так званим «соціальним замовленням», тобто необхідністю написання твору на «гарячі» соціально-політичні теми. Кожна з об'яв п'єси має назву, інколи інтригуючу. Для масової культури, втім, як і для «культури для мас» 30-х рр.,

обов'язковою структуроутворюючою рисою вважається наявність детективно-пригодницьких рис у сюжеті. Це був розрахунок на невибагливого читача і глядача. Такою детективно-пригодницькою інтригою у «Диктатурі», як і в абсолютній більшості радянських творів про село, став сюжет про боротьбу куркуля Чирви-Козиря і його прибічників проти грабіжницької насильницької хлібозаготівлі. Захоплений цим сюжетом, автор беззастережно сміливо руйнує традиційні народницькі уявлення про сільську громаду та її віковічну моральність. За принципом аморальності при цьому діють не тільки вороги хлібозаготівлі, але і її прибічники, у тому числі «винуватець» подій у селі Горбачах поблизу станції Зелений Кут – старий робітник, «парттисячник» Дудар.

«Диктатура» І. Микитенка групується навколо влучно знайденого казусу – одного з парадоксів марксистсько-ленінського догматичного мислення. Так само і пізніша п'єса Микитенка «Кадри» теж будується навколо анонімного провокативного – але справедливого -- питання одного із студентів стосовно юридичної та загальнолюдської легітимності існування значних льгот для робітничо-селянських абітурієнтів на згубу дітям службовців. Малоштан в «Диктатурі» не може знайти собі місця, доки не вирішить теоретичне питання нової доби: «Чому влада робітників та селян, а диктатура лише пролетаріату?» Настирливість, намагання розібратися самому, з якими незаможник повертається до свого питання, що дуже далеко відходить від конкретних сільських подій, але має глибинний подвійний зміст, робить його незрозумілим в очах селянської маси і провокатором в очах партійців. З погляду історії його питання стає політичним вироком місту, що відбирає в села останній хліб, хоча декларує взаємність у «диктатурі». Ставлення селян до Дударя у І. Микитенка приховано підозріле, попри захоплення вправною риторикою партійного новоязу і неможливістю цю риторіку осягнути .

«Правдошукач» від української культури, зокрема у І. Микитенка, на протилежність від подібних персонажів-трікстерів у російській літературі, як у 30-ті рр., так і пізніше, скажімо у творчості В. Шукшіна, -- несе на собі тягар

подвійного нерозуміння: як і російський селянин, він не розуміє причин власної мізерності, але до того ж він не розуміє своєї національної ролі у нав'язаній ззовні класовій боротьбі. Але трагедія перетворюється на знайому мелодраму, якою, власне, і є формульний жанр «колгоспної трагедії».

Могло б здатися банальним твердження про те, що сцени вилучення зерна у куркулів на сьогоднішній день справляють враження, протилежне від запланованого автором. Онук кріпака, куркуль не становив такого чужорідного явища у своєму селі, як надісланий російськими більшовиками робітник-партієць. Історично ніби зрозуміло, що у творах І. Микитенка прочитується трагедія заможного українського села. Але з плином часу соціалістична «одноманітність» І. Микитенка набуває нових семіотичних кодів. Формульні жанри завдяки своїй однолінійності дуже залежать від суспільної психології. Як би там не було, а колгоспна п'єса дійсно розвивалася як «колгоспна трагедія», формульний жанр, що має розповсюдження у періоди сталих, тяглих процесів у культурі. Втім, є в ньому і певний потенціал, який здатен трансформуватися у більш модерних темах та сюжетах.

Так, іншим шляхом, ніж І. Микитенко, у створенні жанру «колгоспної трагедії» пішов М. Куліш. Сталося так, що першою професійною українською п'єсою радянських часів стала саме його трагедія «97». Йдеться у ній про добу голоду на Херсонщині на початку 20-х рр. Утім, беззастережне віднесення твору М. Куліша до побутово-психологічного театру, яке домінувало у вітчизняному театрознавстві як в часи Куліша / Курбаса, так і в період 60-90-х рр., теж потребує уточнення.

Умовна «традиційність» п'єси зумовлена кількома чинниками, як-от, алюзивне звернення як до певного типу української драматургії, пов'язаної з іменами корифеїв, так і до певного типу глядача, вихованого на цій традиції. Але побутову «сільську» драму автор принципово трансформував у бік найбільшої умовності, навіть абстракції. Зображення побуту у драмі породжує подвійне жанрове забарвлення сцен – комічне і трагічне водночас. У найзагальніших рисах це специфіка народної трагедії як жанру. З іншого боку,

вказана двоїстість спирається на стереотипи української культури, пов'язані з історичними особливостями формування національного світогляду. Образ Мусія Копистки – це не тільки розвиток традицій українського національного психологічного театру, але й – всупереч цим традиціям – втілення нового типу героя, суто трагічного, який гине заради ідеї, історична сумнівність якої йому ще не відома. Це трагедія фатального незнання. З іншого боку, «психологічна конкретність» героїв невід'ємна від загальної універсалізації змісту самої п'єси. Недаремно М. Куліш відстоював саме збірну назву для свого твору. Трагічне при цьому не задається з самого початку, але концентрується потроху з епізодів ніби побутових, смішних і сумних водночас. Спираючись на існуючий тип глядацького сприйняття, автор спершу задає алгоритм традиційної української мелодрами. Проте побут у п'єсі – не більше, ніж своєрідні лаштунки, за якими прихований інший зміст. Герой мелодрами змушений діяти у найтрагічніших обставинах. Умовність Кулішевого психологізму полягає у тому, що традиційні мотивації головного героя Мусія Копистки залишаються «за лаштунками». Уся увага зосереджується на поведінці персонажів в екстремальних обставинах. У фіналі традиційний комізм діалогів накладається на глибоко трагедійне світобачення. «Трагедійне» (так визначив Куліш жанр свого «Народного Малахія») стає принциповою часткою умовно-побутового зображення.

Якщо перша дія драми справді демонструє навчання автора-початківця у традиційного побутово-психологічного театру, то надалі він починає експериментувати, хоча продовжує у листах до І. Дніпровського твердити, що у творі «немає визначної монументальної дії. Це рядок малюнків в сіреньких рямцях сільського життя, злиденного, вбогого, та ще й поруйнованого голодом і революцією. [...] П'єса взагалі – малюнки побутового життя за часів нестерпучого голоду» [269, с.494,490]. Автор був невдоволений своїм первістком, вважав п'єсу недоробленою, і навіть після театрального успіху й виходу книжки продовжував її редагувати. Як можна зрозуміти, автора не задовольняв саме той побутово-психологічний театр, до якого відносили п'єсу. Сам Куліш підкреслює в листах до Дніпровського, що брав своїх героїв з життя

– реально існував і дід Юхим, і навіть з прототипом Копистки автор їхав якимсь степом і слухав його розповідь. Але це не більше ніж авторська гра. Довгий час, аналізуючи п'єсу, критики посилалися на автокоментар драматурга у листі до письменника А. Любченка від 20 жовтня 1924 р. з приводу підготовки вистави у театрі ім. І. Франка: «...для мене переважала гола правда, неприбрана й нештучна. П'єса – шматок життя. Отже, слід виставляти в гострих, реальних тонах» [269, с.587]. Не слід перебільшувати значення цієї авторської інтерпретації. Адже історія з двома фіналами п'єси свідчить про те, що автор вважав версію театру незадовільною не тільки тому, що театр додав недоречні «ідеологічні міркування», але й тому, що «внутрішня будова п'єси буде порушена». «Головним у п'єсі є нерви, – підкреслює автор. – Не можна так „оказьонювати” кінець п'єси, яка матиме надалі до деякої міри історичне значення...» [269, с.588]. «Фінал може бути тільки один – загибель комнезаможу на селі під добу голоду» [269, с.513].

Внутрішня будова, яка тримається на «нервах», – це ознака письма ХХ ст., що дуже відрізняється від того побутового психологізму і натуралізму, який міг запропонувати у своїй виставі театр ім. І. Франка. Саме тому перші варіанти фіналу «97», не перероблені театром, сьогодні сприймаються як самостійний, завершений текст, що ґрунтувався на інших законах, аніж закони традиційної побутово-психологічної драми, від якої відштовхувався автор. Як драматург М. Куліш послідовно йшов до створення драми модерну й авангарду. Його пошуки перегукувалися з експериментами Б. Шоу і Л. Андрєєва, Л. Піранделло і Кромелінка, Ю. О'Ніла й Ж. Ануїя... Український мистецький авангард 20-х – поч. 30-х рр. узагалі неможливо зрозуміти без п'єс М. Куліша і вистав за ними Л. Курбаса. Між тим, у критиці побутує думка про те, що перші п'єси драматурга зорієнтовані на зразки «побутового реалізму», на відміну від експериментальності наступних його п'єс [449, с.11]. Але навіть перший твір драматурга часом торкається таких мистецьких явищ, які були невідомими не тільки в «оказьоненій» літературі, але й з'явилися дещо пізніше. Тому важко погодитися з існуючою концепцією, згідно з якою на початку творчої

діяльності письменник тримався усталених побутово-реалістичних принципів, що знайшли своє вираження у перших редакціях п'єс «97», «Комуна в степах» і «Отак загинув Гуска», і лише згодом прийшов до «формотворчих пошуків у царині драми» («Народний Малахій», «Патетична соната», «Вічний бунт», «Маклена Граса») [115, с.75,76].

Так, у «психологічно недостовірному» ранньому фіналі «97» уже з'являються деякі елементи, властиві драмі абсурду 50-х рр. Це стосується, насамперед, картини смерті Серьоги Смика. Стосовно цього персонажа – «тип босяка в минулому і радянського робітника зараз» [269, с.490] – у автора були певні вагання і сумніви: «Він в мене гарно не вийде», на відміну від живого повнокровного незаможника Мусія Копистки. Хоча сцену смерті голови ревкому Сергія Смика вирішено у традиційному для експресіонізму жанрі «життя людини», але типові для драми експресіонізму моменти (помираючий бачить смерть і погрожує їй, викликаючи на двобій, кличе на допомогу бойових товаришів) – подаються крізь призму світобачення фанатичної ідейної засліпленості людини, чого не було в експресіоністській драмі. Серьога Смик помирає так само агресивно фанатично, як жив: «Не буде, гад, по-твоєму, а буде по-нашому! [...] *(Нахиляє голову й розводить руками, наче хоче когось вхопити)*. Ти, гад, держись!.. *(Кидається вперед, хапає повітря і, одступаючи, падає біля столу мертвий)*» [268, с.480]. Узагальненість цього персонажу, відсутність реальної життєвої біографії теж наближають його до героїв експресіоністської драми. Його мовлення певною мірою відірване від побутової конкретики «сільської» п'єси – це лексикон швидше босяцький, аніж селянський. У Куліша голод (тобто смерть) і революція стоять в одному ряду. Це явища, споріднені за своєю фатальністю щодо людського життя. Глядача має охоплювати жах, а не катарсис «оптимістичної трагедії»...

Дві руйнівні сили зіткнулися у просторі п'єси: революційний фанатизм і голод, породжений ним. Про те, що сили ці мертвотні, свідчать натуралістично-абсурдна сцена канібалізму (людоджерства) і наступна, де Копистка примушує Васю читати вголос над мертвим Серьогою пакет з волості за підписом

секретаря ком'ячейки. Не зважаючи на «ідейно витриманий» фінал, читача не полишає відчуття, що він перебуває в ірреальному світі померлих, де править абсурд зовнішнього буття, яке тяжіє до бюрократичних форм існування. «Пиши протокола!» – промовляє в театральному варіанті фіналу Копистка до Васі, очікуючи на смерть. Фантазмагорична сцена з паперами (протоколами), що розлітаються від вітру у порожній кімнаті, де сам-на-сам помирає «ерой революції» Серьога Смик, -- зводить до абсурду ці форми існування і мимоволі свідчить проти самої «ідеологічної витриманості» п'єси.

Тема канібалізму була, безсумнівно, сміливим викликом замовчуванню трагічних подій початку 20-х рр., які повторились у 1933 р., і водночас пророцтвом про цей наступний майбутній голод, коли спостерігалися схожі факти канібалізму, і, головне, дуже вирашною темою культури ХХ ст. Голод як «основний інстинкт» став поширеною темою мистецтва порівняно недавно. Це, перш за все, роман К. Гамсуна «Голод», п'єса Л. Андрєєва «Цар-Голод» та інші твори модерну / авангарду. Мистецтво постмодерну феномен канібалізму перевело з галузі фізіології до патопсихології. Один із найпопулярніших нещодавніх зразків розвитку цієї теми – кінотрилогія Джонатана Демме про Ганібала Лектера: «Мовчання ягнят», «Ганнібал», «Ганнібал повстає» – фільм жахів, трилер. Канібалізм героя пояснюється жахливими враженнями дитинства, що вплинули на його психіку.

Авангардистські моменти першої п'єси Куліша пов'язані із зображенням канібалізму і впливу цього жахливого для європейської культури явища на індивідуальну і колективну психіку. Центральна подія драми – розправа над людожерами, яка перетворює хазяйновитих селян на божевільний натовп. Хоча в сучасній критиці прийнято вважати франківську редакцію п'єси недосконалою, на противагу від авторської, поданої до друку, все ж треба визнати, що епізод канібалізму висвітлений більш вражаюче у франківській редакції 4-ї об'яви останньої дії. Жорстоке вбивство інваліда Ларивона, безсумнівно, робить цей епізод більш вражаючим. Якщо в авторському варіанті Орина до кінця зберігає розум, нагадує Годованому, що вона на нього

працювала і проситься «відробити», спокутувати свій гріх канібалізму, то у франківському варіанті вона відверто божевільна – тобто селяни вбивають двох інвалідів: німого і божевільну. Розповідь Орини жахлива, моторошна своєю побутовістю. Більше у франківському варіанті Орина нічого не говорить, лише після того, як застреленого Ларивона добивають сокирою, вона бурмоче у нестямі: «Ху, мухи... (Замахала руками). Мухи... Нічого не видно.. Одгоніте ж мух!.. Одгоніте-одгоніте!..» [Тут і далі цит. за: 268]. В авторському варіанті знахідка про мух, яка потім повторюється в інших п'єсах драматурга як симптом психічного розладу, передається Серьозі Смику.

Порівняльному аналізу двох фіналів п'єси було присвячено давню статтю Є. Старинкевич, але драматургічний матеріал там розглядався переважно з ідеологічної точки зору [444, с.61-75]. Здається, досконалість франківського варіанту не може бути випадковою і, вірогідно, ця версія належала саме Кулішеві. Натомість його обурення неавторизованими змінами пов'язане з фіналом, а не з 4-ю об'явою. У фіналі Серьога Смик з'являється живим і неушкодженим якраз у той момент, коли Копистку ведуть на розстріл. Авторський фінал із читанням пакету над мертвим Смиком вражає значно більше. Але сцена божевілья Орини на тлі розповіді про канібалізм і подальша натуралістична сцена, коли селяни вихоплюють один в одного сокиру, щоб добити пораненого Ларивона, – у франківській редакції тексту вражає не менше. Справді, чи була повністю незалежна від автора франківська редакція?

Авангардистські мотиви у «97» окреслені пунктирно, це тільки пошуки стилістики модерну, що буде продовжене у подальшій творчості драматурга.

«97», «Комуна в степах» (1925, 1931), «Прощай, село!» (1933) – трилогія про українське село 1919-1930 рр. і водночас трагічний літопис його загибелі. Характерною є вимога видавництва у 1934 р. змінити назву останньої п'єси: у заголовку «Прощай, село!» цілком закономірно вбачали символ знищення органічної ланки нашого буття під час колективізації, хоча автор на думці мав зовсім інше. Справа в тому, що не тільки фабула п'єси, за якою типова для драматургії цих років постать середняка окреслювалася в елегійних тонах, що

переходили у трагізм безвиході, але й характер дискусії між куркулем (тобто хазяїном) і «партійною лінією» набував рис притчі. Опозиційні персонажі не просто сперечаються, але і розповідають один одному такі собі «казочки» у романтичному стильовому ключі. Цей прийом знайде довершене втілення у «Патетичній сонаті».

В п'єсі «Комуна в степах», з погляду майбутнього соцреалістичного канону, зародки якого починали відпрацьовуватися саме у другій половині 20-х рр., характери дійових осіб можуть здатися дивними. В ній можна знайти прикмети того художньо-філософського явища, яке було пов'язане з іменем Миколи Куліша як його першовідкривача. Мова йде про малахіанство (термін походить від імені головного персонажа центральної п'єси драматурга «Народний Малахій»). Якщо визначити принаймні одне із сучасних значень цього терміну, то можна сказати, що це художнє втілення екзистенційного, а не соціально-історичного погляду на соціалістичну утопію, що виникає поза соцреалістичним канонам і поступово теж стає канонічним. Це традиційні національні риси – схильність до мрійництва, ілюзій, розробки філософії життя і філософії серця, створення проектів спасіння людства (інколи всупереч реальному стану речей), життя у двох вимірах водночас, пріоритет світу ідеального над реальним. Дивним до божевілля постає Народний Малахій – самодіяльний пророк з маленького провінційного містечка. Не менш дивні у Куліша і куркулі в його «сільській» трилогії, яка зовні ніби наслідує традиції побутової української п'єси. Тема божевілля – одна з центральних для культури ХХ ст. – присутня у кожній з п'єс драматурга, і «сільські» драми – не виняток.

Як здається, за жанром це – психологічна мелодрама, поєднання масового жанру з надбаннями психологічної школи реалізму. Але залишається жанр все ж таки в річищі масової культури, як і кожна мелодрама. Тому психологічний підтекст достатньо примітивний.

Використання дискурсивних практик масової культури, в даному випадку типової схеми мелодрами, підкреслює внутрішню спрямованість сюжету на психологію особистості, а не соціологію мас, як мало бути у радянській п'єсі

другої половини 20-х рр. І те, що психологія ця теж елементарна, так би мовити, первісна, нескладна, примітивна, доводить приналежність до жанрів масової культури. Таким чином, слід переглянути ставлення критики до «сільських» п'єс Куліша як до невдалих, вимушених в його доробку. І менш вдала «Комуна в степах», і значно цікавіша п'єса «Прощай, село!», цілком відповідають стилістиці масової культури у тому вигляді, як вона народжувалася, паралельно з країнами Європи й Америки наприкінці 20-х рр. – в Україні – під владою тоталітарного тиску.

Онїрична парадигма також є характерною для масової культури так само, як і для культури ХХ ст. в цілому.

Суцільне «малахіанство» персонажів Кулішевих драм полягає у тому, що всі вони – фанатики ідеї і живуть у станах зміненої свідомості. Це здається дивним для соцреалістичного канону, якщо сприймати його відірвано від масової культури. Марять не тільки куркулі у «сільських» п'єсах, але й «нові» герої. У «Комуні в степах» сон Хими про Леніна, на перший погляд, сприймається як вульгарна агітка. Але, враховуючи загальну онїричну парадигму радянської літератури і «малахіанство» персонажів як рису поезики Куліша, слід визнати подібну спрощеність зовсім не такою простою. Тим більше, що сни сняться майже всім персонажам. Хима помирає якраз під час розповіді про свій сон. Танатологічний зміст сну прочитується не тільки як пророкування смерті героя розповіді, яка сталася за півроку (час, коли відбувалися події, відтворені у п'єсі, можна вирахувати як кінець літа – осінь 1921 р.), про яку ще не знають персонажі п'єси, але вже знає автор, – але і як пророкування швидкої загибелі самої сновидиці.

Онїричні стани у розповідях персонажів підкреслюються протягом усієї п'єси. Починається вона із згадки про сон і сном завершується. «Та то ж сон, – каже дід Касян, сторож у комуні. – А як не сон?» Вишневий скаржить: «Сон, кажете? А я теж, як побачив свого хутора, подумав – немов сон, поганий сон: млин стоїть, хати не мазані, бур'яни кругом». Про сумніви комунарів, які розбігаються з комуні, дід Касян розповідає теж в онїричному ключі: «А

кричати не треба, ані-ні! Бо вони тепер як ті сновиди, що над проваллям ходять. Не займеш, то мо', ще й повернеться которе, крикнеш – оступається і в провалля летить». Усе це дозволяє визначити жанр п'єси не тільки як психологічну, а й у своєму роді оніричну мелодраму, наближену як до пошуків інноваційного мистецтва ХХ ст., так і до масової культури. І знову-таки, як мелодрама вона належить саме масовій культурі. Отже політизація та ідеологізація сама по собі не визначає усталеного місця твору в ієрархії жанрів. І водночас стійке тяжіння до втілення ідей часу в жанрі сучасної мелодрами свідчить про дію законів вибухового та поступового розвитку, адже саме мелодрамою завершується черговий цикл культури. Таким завершенням стала і в індивідуальній творчості М. Куліша його «колгоспна трилогія».

Онiричну парадигму підкреслює також візуалізація вставних новел-притч, приміром, дві казки про чоловіка у пов'язці, що належать Хими й Ахтительному. Якщо у Хими це видіння, марення, віщування, то її опонент створює візуальну притчу. Обоє вони ставлять за мету змінити ситуацію кожний у свій бік шляхом психологічного впливу на оточуючих. Притча Ахтительного виявляється сильнішою, і якби не поява *deus ex machina* з ухвалою від повітового начальства, він міг би перемогти. «Був собі чоловік один на світі. Ну, може, був би і далі, та заманули його юн-оми, як кажуть французи, по нашому, – одні люди. Заманули, очі зав'язали, вуха агітклейтухом забили та й кажуть: роби! Роби, а тоді, як ми розв'яжемо, ти побачиш, соціалізм засвітиться. От той чоловік робить і робить. Та вже другі розв'язали, кажуть – подивись! Подивився – світиться, думав, соціалізм, аж то грішне тіло». Фрагмент має всі ознаки притчі: невизначений топос – «на світі»; міфологічний час, який промайнув, як історична мить, – «другі розв'язали» (тобто тих людей, які зав'язували, уже не було на світі); нарешті сама ідентифікація героя – наївного сільського трудівника-невдахи – гранично невизначена: якийсь чоловік... З іншого боку, плакатна візуальність, неприхована агітаційна спрямованість цієї притчі наближує її до художнього феномену кітчу як форми масової культури. Тобто проект «колгоспної» трагедії

з самого початку, коли ще самі колгоспи не стали історичною реальністю, був наближений до художніх пошуків масової культури.

Третя і остання, насправді «колгоспна» трагедія Куліша – «Прощай, село!» – створювалася і вийшла друком якраз під час кульмінації голоду 1933 р., арештів, самогубств серед української творчої інтелігенції і партійних діячів. П'єса не мала сценічної історії. Критика ніколи серйозно про неї не писала. Сьогодні вона може сприйматися не тільки як історичний документ, який свідчить про ідеологічний антигуманізм та аморальність соціального устрою, що використовує тоталітарні методики влади, але і як текст масової культури радянської доби, в якому жанрові константи нової художньої парадигми парадоксально не співпадали з вимогами ідейної витриманості – і перемагали їх.

Героями-ентузіастами «Комуни в степах» були майже виключно парії, люди без коріння, хворобливі й інваліди, нещасні і позбавлені будь-якої власності, історії – «копиця старців та калік», як сміється село над комунарками. Навіть найздоровіший з них, той, хто привозить від влади вирішальну ухвалу про власність на землю і млин, гумористично страждає від зубного болю... Вдалу характеристику такого типу свідомості дає Вишневий у розмові з колишнім батраком з архетипним ім'ям Макар, який сумнівається і безперервно вагається між комуною і заможнішим колективом: «Чудний ти чоловік, Макаре. Немов сам не свій і слово у тебе не своє – невірне, непевне». Людина, позбавлена коренів, позбавляється також і вербальної детермінованості у поведінці.

«Не своє слово», чужий мовний дискурс став ознакою радянського стилю життя взагалі, коли мільйони неграмотних чи напівграмотних селян і робітників отримали можливість висловитися, але не мали достатньої освіти для власного слова, пов'язаного не з побутовим життям, а з інтелектуальною діяльністю у вигляді ідеології. Важка переробка чужого ідеологічного дискурсу породжувала типові мовні штампи, які підтримували засоби масової комунікації, у першу чергу, друкованим словом у газетах, брошурах. Це цікаве

явище, спільне для всіх країн метрополії, в Україні мало свої особливості. Вплив офіційного слова відбувався засобами чужої для селянства мови – російської. Перехід на офіційну ділову національну мову у 20-ті рр. під час так званої українізації так і не відбувся уповні внаслідок її насильницького припинення, та й був цей процес значною мірою штучним. Мовне питання на межі 20 – 30-х рр. було дуже важливим для національних культур, переважно аграрного типу. Феномен укорінення «не свого слова» у російській прозі відобразили М. Зощенко, А. Платонов. Для драматичного твору це ще більш суттєво. Герої «сільських» п'єс М. Куліша витримують подвійний мовний тиск: чужого одержавленого слова і чужого, відірваного від землі слова. Цей хворобливий процес відображено у мовній діяльності персонажів.

Ентузіасти у п'єсі «Прощай, село!» – вже не фізичні, а моральні каліки. Не зважаючи на те, що автор намагається підкреслити у фігурі головного героя Марка лагідність, розсудливість, в його поведінці проступають елементи ірраціонального садизму, який сучасними дослідниками визнаний суттєвою рисою радянської тоталітарної ментальності. Деякі його вчинки зовсім не обумовлені прагматичною метою, з якою його послано до рідного села – сприяти колективізації і створенню колгоспів. Йдеться про типову для «колгоспної» тематики побутову речову деталь в сюжеті, навколо якої обертається ідеологічне «прозріння», або, навпаки, ідеологічне шахрайство щодо селянства. Відмова від цієї речі ритуально символізує перехід від індивідуальної до колективної свідомості. Подібна річ відіграє роль тотема. Це прийом типовий для радянської масової культури взагалі, аграрної літератури зокрема. У п'єсі Куліша таким тотемом стає, по-перше, грушка, посаджена Романом під вікном, а, по-друге, справжні шкіряні віжки, ще довоєнні, що їх Роман купує напередодні великих зрушень у свата. З цими тотемами пов'язані його найпотемніші мрії про життя у злагоді з усім світом і з собою. «Загітований» власним сином, він все ж таки подає заяву в колгосп, віддаючи усе своє майно. І тут Марко нагадує батькові про віжки, які, здається, не впливають на загальний стан колективізації. Навіщо це йому?

Тотем у ритуальній культурі символізував єдність роду і запоруку його існування в міфологічному часі. Втрата тотему була неініційованою смертю. Вимагаючи від батька символічні віжки, Марко діє вже не як раціональний партієць-двадцятип'ятитисячник, а як істота ірраціональна, схильна до садизму і мазохізму – руйнування власного роду. У першому варіанті твору автор залишав питання про віжки відкритим: батько мав намір віддати їх старшому синові. Так мотив зникав з подальшої дії...

Ситуація руйнування роду, де ініціатором виступає син-комуніст, стала справжньою знахідкою радянської масової культури, так само, як і донос малолітнього сина на батька (випадок Павліка Морозова). Це створювало можливості для граничної драматизації оповіді. Український радянський дискурс мав свої особливості, пов'язані з історико-географічними реаліями і загальним романтичним пафосом. Але якщо ситуація руйнації роду в масовій культурі була зрощена зі справжніми мистецькими шедеврами, як-от у прозі Ю. Яновського, то ситуація дитячої зради у М. Куліша чи не вперше постає як факт не героїчний, а трагічний. Справжньою кульмінацією дії стає не спалення ікон біля церкви, як вимагав ідеологічний дискурс, а психологічна сцена викриття родинної таємниці – руйнування роду, яка стає садистськи викривленою ініціацією вкрай невротизованого фальшивими цінностями підлітка. Сцена, де подається психологічна реакція батька на зраду сина з погляду стилістики масової культури, зокрема жанру мелодрами, виглядає цілком закономірною, в ній використані прийоми раннього німого кіно, що народилося переважно з мелодрами. Масовий глядач, який не розумів «Звенигору» Довженка, швидко уподобав такі мелодраматично-кінематографічні сцени. Тут автор працює цілком професійно як майстер масової культури. Але усвідомлення ворожості влади до людини виводить в цілому орієнтований на масову культуру текст за кордони загального агітаційного дискурсу будь-якої п'єси на сільську тематику. Талант Куліша не зраджував йому ніколи, про що б не йшлося: чи то про екзистенційну трагікомедію ХХ ст. «Народний Малахій», чи то про обов'язкові жанри

радянської масової культури – «п'єси про село», які насправді дійсно прочитуються як «колгоспна трагедія».

Отже у випадку з М. Кулішем маємо справу із значно складнішою жанровою атрибуцією, ніж формульні чи інноваційні жанри. Виявляється, у радянській культурі 30-х рр. спокійно співіснували в одній авторській практиці, і, навіть всередині одного тексту, елементи масової культури та авангардні мотиви. Цей шлях синтезу був використаний значно пізніше у європейському та американському мистецтві постмодерну, і він став одним із основних жанрових проектів сучасності.

Але справжню «колгоспну трагедію» поза формульною схемою вдалося створити лише А. Платонову. Цей автор, як і М. Булгаков, драматизований роман якого розглядався у попередньому розділі, -- належить до тих майстрів ранньорадянської літератури, в яких проза та драматургія тісно пов'язані, адже створена ними проза наскрізь діалогічна та полілогічна. «Слід зазначити, -- вважає С. Кормілов, -- що для багатьох його прозаїчних творів характерним є яскраво виражене драматургічне начало: Платонов - майстер діалогу й полілогу» [248]. Але ми розглядаємо в жанровому дискурсі саме його п'єсу «14 Красных избушек», надзвичайно важливу як для творчості письменника, так і для «відкладеної» радянської драматургії. Адже перші збірки драматургії Платонова виходили друком уже на початку III тисячоліття [370-371], хоча у російській періодиці п'єса «14 Красных избушек» з'явилася друком ще у 1980-х рр. З жанрового погляду наразі більшістю дослідників вона вважається, як і інші п'єси митця, то трагедією, яка виростає з комедії [307-308], то трагікомедією [214], то антиутопією [86], то драмою абсурду [411]. Й. Бродський був чи не першим, хто відніс творчість А. Платонова до сюрреалізму, втім, зазначаючи, що під сюрреалізмом він розуміє не естетичну категорію, а «продукт психології безвиході» [67]. Наразі віднесення творчої манери письменника до сюрреалізму стало вкрай популярним [299]. Але навіть якщо і так, то сюрреалізм у драмі не створював якоїсь окремої жанрової системи, а використовував традиційні жанри, трансформуючи їх у

відповідності до своїх потреб. Отже можна сказати, що естетика сюрреалізму призвела до певної видозміни й неканонічні жанри, зокрема неканонічні жанри соцреалізму.

Багатоголосся у визначенні жанру найкраще свідчить про неформульний характер драматургії А. Платонова, адже формула характеризується простою жанровою визначенністю. Нетрадиційні мотиви п'єси російського письменника, такі, як смерть немовляти, хоча й свідчать про трагізм світу взагалі, але не перекладаються на сталу форму трагедії або іншого жанру, -- вважає, наприклад, В. Каблуков [214]. Як вважається, це екзистенційна трагікомедія абсурду, саме той жанр який за логікою поступових та вибухових процесів у європейській культурі мав розвинути в російській літературі. І водночас Платонов у п'єсі «14 Красных избушек», як на наш погляд, активізує елементи архаїчного жанру міфологічної трагедії.

Сучасні дослідники схильні до надання драматургії Платонова місця поруч із Сартром та Рільке. Це, безумовно, перспективна тенденція, але все ж таки Платонов до кінця залишався письменником саме «радянським». Адже цей «син робітничого класу», як номінували героїв та авторів у минулому, дійсно вірив в революційні ідеали і його дійсно пригнічувало неспівпадіння реальності та мови радянського абсурду. Для нього питання риторики набували особливого значення, а отже і питання жанру як риторичної форми. Про розуміння А. Платонова через його мову йдеться, наприклад, у книжці М. Міхєєва [321]. Й. Бродський у своїй Післямові до «Котлована» А. Платонова, що вийшов у перекладі у 1973 р., писав: «На відмінність від Кафки, Джойса чи, припустимо, Беккета, які оповідають про цілком природні трагедії своїх "альтер его", Платонов говорить про націю, котра стала до певної міри жертвою своєї мови, а точніш -- про саму мову, що виявилася здатною породити фіктивний світ та впала від нього у граматичну залежність» [68]. Слід зауважити, що все вищезгадане стосується не тільки однієї нації, а багатьох націй, які створювали радянську культуру та впадали у залежність від мови утопічної свідомості. Граматично ця мова, дійсно, була російською, але

проекти культурної ідентичності були різними. Жанри драматургії, на протилежність від мови прози, привертали не дуже значну увагу, хоча, приміром, ювілейну платоновську конференцію в ІМЛІ РАН у 2009 р. було повністю присвячено проблемам драматургії та театру письменника, тобто важливість цього аспекту вже усвідомлена.

І як письменник саме радянського періоду російської літератури Андрій Платонов не може не бути порівняним із іншими радянськими драматургами його часу, і не в останню чергу, з тими, хто розробляв екзотичний для західної літератури жанр «колгоспної трагедії» – українськими драматургами. Ця думка знаходиться на маргінесі сучасного платонознавства, або, краще сказати, її зовсім не існує у сучасному платонознавстві. Так, приміром, трагедія «14 Красных избушек» у компаративному аспекті розглядалася у порівнянні з драмою О. Блока «Король на площади», що знову таки не виходить за межі однієї національної літератури – російської. У цьому певна самодостатність російського літературознавства та російської компаративістики. А саме А. Платонов у російській драматургії став ледь не єдиним, хто цікавився такою дуже «українською» темою голоду 30-х рр. у жанрі «колгоспної трагедії», хоча, варто зазначити, що рибальська артіль-колгосп на Каспії, де відбувається дія його п'єси, знаходиться дуже далеко від «степів України». Але сюжетно-мотивний комплекс залишається традиційним: мотив голоду, мотив смерті дітей, мотив боротьби із зловмисниками та шкідниками – «ворогами», мотив жіночої фанатичної активності тощо.

Власне, «колгоспну трагедію» в творчості А. Платонова було заявлено спочатку в прозі. Мається на увазі повість «Впрок», яку автор назвав «бідняцькою хронікою», а рецензент Сталін немов би змінив атрибуцію жанру на «кулацьку хроніку». Її сумна доля після публікації в журналі «Красная новь» у 1932 р. наразі загальновідома. Повість різниться від п'єси не тільки за родо-жанровою специфікою та сюжетом. В ній наявний критичний, сатиричний елемент, а «14 Красных избушек» сатиричну лінію розвиває лише у першій дії. Хоча, за думкою деяких дослідників, ця сатира в повісті Платонова «не

визначає ставлення автора до соціального устрою, який він описує», а звернена «проти окремих недоліків, проти відхилень від соціалістичних норм життя» [379, с.10]. Як гадаємо, ці формулювання доби відлиги 60-х рр. виглядають анахронізмом по відношенню до письменника екзистенційного плану, яким, безперечно, був Платонов у 30-х рр. Значно продуктивнішим здається думка того ж дослідника з приводу п'єси Платонова: «В “14 Красных избушках” було продемонстровано неспроможність самої задачі пошуку “героя часу” [...] перед кожним суспільством завжди стоять перш за все вічні проблеми: пошуку щастя, знаходження правдивого, животворящего знання про світ, сенсу життя. [...]. Однак ці найважливіші, вічні проблеми не піддаються вирішенню навіть в ідеальній ситуації, яку описано в п'єсі Платонова [...] Отже, справа в принципіальній нерозв'язаності цих проблем, а в такому випадку ніякі виклики доби не потребують серйозних відповідей, будь-яка суспільна діяльність виявляється марною, а завдання пошуку «героя часу» — абсолютно безглуздою» [379, с.15-16].

Як здається, цей аспект виключає дихотомію критичного та позитивного у творчості Платонова 30-х рр., характерну для риторики значної кількості сучасних російських платонознавців. Так, приміром, О. Є. Рогова вважає, що «властиві Платонову кінця 20-х рр. критичний погляд на дійсність і позитивний пафос не зникають і в 30-е рр., виявляючи себе - вільно й мимоволі - у повісті “Джан”, оповіданні “Мусорный ветер”, п'єсах “Шарманка” і “14 Красных избушек”. Отже, суб'єктивно намагаючись дотримуватися коду офіційного мистецтва, об'єктивно в більшості творів А. Платонов перебуває в опозиції до нього й поза ним, що особливо збільшується обставинами суспільного й літературного життя 1930-х рр.» [399]. Хоча та ж сама авторка далі твердить, що поява у творчості письменника, стурбованого ледве чи не з перших творів долею людини в історії, творів, у яких історія відходить на другий і третій план і людина залишається наодинці із собою або з іншою людиною, або із природою, є досить показовим для характеристики живої художньої системи, що постійно змінювалася й виходила на якісно інший рівень [399].

Саме це неспівпадіння історії та вічності, як на наш погляд, породжує трагічний конфлікт у платоновській модифікації жанру «колгоспної трагедії», яка вже аж ніяк не атрибутується як масова культура. Отже один жанр здатен обслуговувати різні типи культури. Платонов створює третій, після соцреалістичного варіанту та проміжного варіанту М. Куліша, варіант жанрової модифікації, екзистенційну народну трагедію у шатах звичної для радянського жанрового дискурсу «колгоспної трагедії». Адже соціалістична утопія в п'єсі Платонова складає лише частину значно глибшого екзистенційного змісту, який зводиться до загадки смерті-безсмертя. Хоча національною рисою класичної російської літератури завжди була принципова екзистенційність змісту, звернення до «клятих питань» буття, однак так відверто, як у Платонова, проблема смерті індивідуальної неповторної людини, чиє життя у своїй безвідрадності шукає зачіпки-ілюзії безсмертя, ще не ставилася. Такою ілюзією, покликаною одвести від жаху буття і смерті, за Платоновим, і стає ідея соціалізму. У Платонова смерть нічого не змінює в загальній ході життя, вона так само звично хаотична і безладна, як і саме життя в платоновському світі.

Гамлета в Шекспіра утримувала на грані життя і смерті невідомість стосовно того, що буде далі. Платоновського рибалку, батька Олександра Дванова в романі «Чевенгур», саме ця невідомість спонукує перейти цю грань — йому не терпілося довідатися, що ж буде після смерті. Подібне «легковажне» ставлення до власного життя і смерті можливі тоді, коли хаос і туга життя досягають найвищої межі. И тоді людству необхідна рятівна ідея загальної майбутньої гармонії. Герої Платонова — фанатики нової віри в братерство людей без Бога. Вони перевіряють цю ідею ціною власного тендітного життя і незначної смерті. Утопія соціалізму для них — це спроби вирватися зі страху смерті, що їх обплутав. А смертельна туга в них від того, що роблять усе це вперше і зовсім не переконані в тім, що безсмертя досягається саме в такий спосіб. А. Платонов побачив у революції те, чого не змогли побачити інші радянські письменники, творці масової культури, -- ті, хто писав про можливість соціального звільнення людини на підставі гасел загальної рівності,

братерства, щастя. Письменник побачив у революції утопію духовного звільнення людини на основі реального подолання смерті. От що спонукає до дії героїв романів «Котлован», «Чевенгур», п'єси «14 Красных избушек». Не сама по собі соціальна рівність — задача людства, а подолання смерті, перемога над смертю.

Загадковий образ іноземного вченого-гостя Хоза, який приїхав до СРСР, у п'єсі Платонова пов'язаний саме з мотивом пошуків безсмертя. Хоз, у генезі якого можна знайти навіть риси Антихриста, -- це сучасний алхімік, що ставить дослід над самим собою. Його потаємна мета – це пошуки вічного життя. Соціалістична утопія для нього відіграє роль філософського каменю, за допомогою якого він надіється знайти невідомий сенс буття. Його миттєве рішення одразу після прибуття до Москви їхати до далекого каспійського колгоспу пояснюється саме тим, що у цілеспрямованості та впевненості самобутної Суєніти, голови цього колгоспу, яку він випадково зустрічає на вокзалі, він вбачає вже готове вирішення цього сенсу буття. У зв'язку з цим варто підкреслити, що соціальна дійсність його хвилює менше за все. Тому не можемо погодитися з концепцією підміни у поясненні змісту цього твору. Так, Н. Матвеева вважає, що внутрішній сюжет п'єси трансформується «від упевненості в перемозі соціалізму до гіркового прозріння, що ідея революції не втілилася у своєму чистому виді, а непомітно для трудящих була здійснена підміна цієї ідеї, що призвело народ до загибелі фізичної й духовної» [307;308]. Якщо можна казати про підміну, обман, -- то це скоріш загибель ілюзій на вирішення проблеми сенсу життя в умовах реального соціалізму, який обертається голодом та смертю. Та й самий жанр трагікомедії з тяжінням водночас до драми абсурду та до міфологічної трагедії рока свідчить про те, що сюжет її значно ширший за концепт підміни ідеї соціалізму.

Безумовно, відстороненність дії в п'єсі досягається не тільки за допомогою характерної «платоновської» мови, а й теж характерної фігури «Іншого», який спостерігає «колгоспну трагедію» зблизька, навіть втручаючись в неї. Фігура Хоза до великої міри умовна й неадекватна: іноземний вчений,

якому штучно вдалося дожити до 101 року, перетворюється у каспійському колгоспі на радянського рахівника Івана Федоровича й заступника голови колгоспу на період її відсутності. Колгоспники сприймають Хоза не як іноземного вченого, а як представника Москви, звідки він приїхав. Тільки так можна пояснити ту «людожерську» лють, з якою Ксенія, мати помираючої від голоду дитини, накидається на Хоза: «Хоть бы ты сдох, я бы съела тебя! (Кричит). Химия! Москва проклятая! Я все бельма выцарапаю тебе за судьбу нашу такую!!» [Тут і далі цит. за: 370-371]. Москва у даному контексті з'являється лише у другому – московському -- виданні збірки п'єс Платонова (2006), у першому – мюнхенському – цього топосу не було, як не було й інших «небезпечних» місць п'єси.

Експеримент Хоза не може бути поясненим в сюжеті індивідуальними інтенціями, надто його існування підтримується штучними засобами: за їжу йому слугують хімічні порошки з аптечки. «Мой опыт приобретает рациональность», -- так висловлюється Хоз із самого початку п'єси. Дійсно, це певний раціональний експеримент з науковою (?) метою: чи здатна ідея соціалізму вирішити проблему безсмертя? Це він називає «дрібницею», бажаючи уберігти справжню ціль від офіційних письменників, що його зустрічають. Зведення онтологічних питань до дрібничок, випадковостей, удаваностей, позбавлених логіки та сенсу, стає ознакою як драми абсурду, так і трагікомедії ХХ ст.

Коли Хоз, по приїзді, побачивши голод та злидні вівчарської артілі-колгоспу, називає все шахрайством, то виникає велика спокуса зрозуміти це як розчарування саме в соціалістичній утопії. Але справа в тому, що п'єса інноваційна не піддається однозначному потрактуванню, подібно до формульної п'єси. «Жульничество», – це сама ілюзія людського життя, яка надає неіснуючого змісту існуванню і шукає сенсу у дрібницях, випадковостях та удаваностях. У такому просторі світ створений, замість атомів, із «психующих пустяков».

Проте спершу Хоз намагається прийняти ту «філософію серця», яка

привабила його в Суєніті. Він не просто з цікавістю дивиться на колгоспників, а й одразу, надівши окуляри сільського чабана, починає допомагати з розрахунками та звітністю. Він навіть щасливо промовляє: «Живут себе эти божьи почти существа. Играют в различные шутки, а получается всемирная история...». Сюжет п'єси, дійсно, нагадує гру, в якій за канонем часу з'ясовують, хто «за соціалізм», а хто – «проти». Трагікомічним є те, що питання це з'ясовує іноземець Хоз: «Хоз. Господин Вершков, разрешите спросить: вы за колхоз, то есть за социализм, или напротив? *Вершков.* Я за него, Иван Федорович, и напротив. Я считаю одинаково: что социализм, что нет его. Это ж все несерьезно, Иван Федорович, одна распсиховка людей. *Хоз (задумчиво).* Несерьезно, дядя Филя. Распсиховка!» Смерть «зрадника» Вершкова від руки Суєніті теж ігрова, несерйозна, нагадує смерть як гру в драмах Д. Хармса чи О. Введенського. «Я не умер, я переключился», -- підсумовує помираючий. Хоча сама ситуація викриття шкідника та зрадника обслуговує формульну радянську літературу, в п'єсі Платонова вона з'являється у ситуації гри в смерть. Суєніта вважає за справедливість простити та перевиховати грабіжника, який вкрав її вівці та дітей, але вбиває зрадника. «Классовый враг у нас вне закона по конституции. Его можно убивать», -- впевнена Суєніта.

Так само і жіночий релігійний фанатизм стосовно постаті Леніна, належить формульній літературі, але включається в ту ж ігрову ситуацію інноваційного тексту. «Мы здесь бедные, у нас нет никого, кроме Ленина. Мы шепчем его имя, а ты его срамишь», -- виносить вирок Суєніта Вершкову, який на листі Хозу із-за кордону написав резолюцію «з чотирьох слів»: «да здравствует товарищ Ленин!». Таку редакцію було надруковано у мюнхенському виданні 2004 р. У московській збірці п'єс видавництва «Вагриус» (2006), вільній від купюр попереднього видання, вміщено іншу редакцію – замість імені Леніна – ім'я Сталіна. Цей же мотив у «ленінській» редакції, згадаймо, зустрічався і в розглянутих п'єсах Ю. Яновського та М. Куліша. У А. Платонова Суєніта, яку за «перевищення повноважень влади» посадили до «кузовка», співає: «Трава на свете теплее стала. // И дождь над

родиною идет. // Далеко от сердца товарищ Ленин, // Его Аляйля в колхозе ждет». Відповідно, у редакції «Вагріуса» знову відбувається зміна імені Леніна на Сталіна, яка абсолютно не впливає на зміст цієї кітчової текстівки.

Але цей мотив далекий як від канону формульних соцреалістичних жанрів, так і від трагіфарсового канону зображення радянської дійсності, типового, приміром, для драматургії М. Булгакова. Абсурдність драматичної дії підкреслюється формальним наслідуванням домінуючого канону. Останню дію п'єси вирішено в сюрреалістичному ключі: мертва дитина на кону та помираючі від голоду колгоспники. На рівні психологічного аналізу виникає алогізм мотивів поведінки персонажів, що переключає дію в зовсім умовну площину абстрактної драми, далекої від побутового психологізму. Так, Суєніта, яка спокійно і впевнено вбиває зрадника, не прощає Хозу вбивство жінки Інтергом, проганяє його з помираючого від голоду колгоспу. Адже Інтергом дуже вдало влаштувалася у Москві і навіть вже вступає до партії. Її пристосуванство – загроза не тільки справі соціалізму, як пояснює Хоз, а й справі пошуків справжнього сенсу життя. Вбивство Інтергом і смерть немовляти Суєніти відбувається одночасно. Смерть панує над усіма. Люди вже лежать, не маючи сил піднятися. Хоз лягає поруч із мертвою дитиною просто на кону і вирішує померти, але це йому не так просто зробити, адже мається на увазі його прихована генеалогія Агасфера. «Не выходит ничего, девочка, смерть же — это вещь несерьезная», -- пояснює він. Фаустіанські мотиви (пошуки сенсу життя та безсмертя) поєднуються в цьому образі з мотивами Вічного повернення. Тільки так можна пояснити його останні загадкові слова, звернені до Суєніти, коли вони прощаються: «Я еще вернусь к тебе, но — не скоро! Когда и ты уже будешь старушкой, бедная, худая моя, глупая теплота моего старого сердца...» В рибальському колгоспі Хоз – загадковий персонаж – проходить ініціацію через смерть, і можна зрозуміти, що це для нього – вже не вперше. Він черговий раз переконується, що життя і смерть – лише «пустяки»: «Понять все можно, сирота моя, а спастись некуда». Як здається про безнадію

на порятунок у ситуації перевірки смертю може сказати лише істота, наділена вічним життям...

Тобто не ідея соціалізму як така проходить перевірку в п'єсі, а більш загальна ідея – принципова неможливість для людини вирішити загадку буття. І соціалізм в такому контексті залишається лише однією з історичних ілюзій людства...

Але ця ілюзія - утопія із самого початку має моторошний характер. Туга життєва опановує персонажами Платонова, їм «нудно»: «Опять мне скучно стало. Сердце мое болит и телу жить становится стыдно, -- жаліється Суєніта, яка загубила дитину. -- [...] Ведь нам жить нужно и жить неохота!..». Ксеня, її подруга, яка теж загубила дитину, вторить: «Немило мне, жутко мне, ветер качает меня, как пустую, я в бога верить хочу!» Хоз так втішає жінок: «Ничего: твое тело неплотно сидит на твоей душе, оно потом прирастет». «Я жить теперь сомневаюсь!», -- б'ється батько над тілом померлої дитини. Що це за соціалізм такий безрадісно-тужливий? Усі персонажі страждають фізично та психічно не тільки від голоду, а й від цієї загальної туги. У п'єсі «14 Красных избушек» люди вже не можуть від слабкості піднятися із землі, вони можуть тільки спати. Простір перетворюється на гігантський хоспіс під відкритим небом, адже в колгоспі не залишилося навіть тих хатинок, які дали йому назву: від хатинок залишився тільки ганок.

У повісті М. Хвильового «Санаторійна зона» усі нерозв'язні людські проблеми соціалізму вирішуються на вузькому просторі привілейованого санаторію для нервовохворих партійних працівників. Герой М. Куліша називає соціалізм «хворою мрією потомленого людства». Психіатричний аспект при аналізі проблем революції був для 20-х рр. хоча й не забороненим, але й не легалізованим сповна. Цікаво, що в 30-і рр. за свої здогадки в галузі психології і психіатрії соціалізму розплатилися саме ці письменники.

Скепсис А. Платонова не знає виключень: вирішити проблему безсмертя не вдається нікому -- ані душевнохворим фанатикам, ані «нормальним» пристосуванцям. Усіх їх очікує один шлях -- смерті. І хоча у фіналі п'єси

Платонова, як і у фіналі «97» М. Куліша, голодна смерть відкладається на цей раз – з моря з'являється парус човна під червоним прапором, який везе хліб і вівці (у М. Куліша з'являються підводи з хлібом), -- моторошність, вимороченість існування залишається як домінуючий модус дії. Утім, п'єса А. Платонова існує повністю в умовному міфологізованому світі авангардних напрямів, на відміну від «97» М. Куліша, де риси авангарду виникають лише спорадично, завдяки тому, що задум письменника обертався в колі психологічної драми. До того ж важливим для нас є не стільки віднесення платоновської п'єси до певного напрямку чи стильового різновиду (сюрреалізм, драма абурду), скільки визначення її жанру.

І тут варто повернутися до мотиву очікування парусу з моря. Парус – це колгоспний рибачий баркас «Дальний свет», який захопив розкулачений Федько Ашурков, Суєніта на аероплані, доганяє його і наказує пригнати баркас назад. Але поки баркас пливе, зголоднілі люди зовсім ослабли, а дитина самої Суєніти вмерла. Парус, що таки з'являється наприкінці, вже не може викликати ніяких емоцій: Суєніта «равнодушно видит парус». Життя прирівнюється до смерті.

Мотив очікування парусу з моря бере за початок міф афінського циклу про Тесея та його батька Егея. Повертаючись з Криту, Тесей забув змінити, як було домовлено, парус з чорного на білий, що знаменувало перемогу над Мінотавром, і Егей, дізнавшись про колір паруса, кинувся в море. В п'єсі Платонова архетип білого кольору парусу, який несе життя, доповнюється червоним кольором прапору, який, навіть за радянською символікою, був пов'язаний із кольором крові. Можна було б заперечити, що цей архетип занадто загальний і не пов'язується саме з давньогрецьким афінським циклом міфів, якби не подальші паралелі тексту Платонова з комплексом міфів про Медею, яка, до речі, була певний час однією з дружин царя Егея й навчала його отруїти Тесея. Ми спробуємо розвинути припущення, що образ Суєніти в п'єсі пов'язаний саме з цим жіночим архетипом.

На перший погляд, співставлення тексту А. Платонова з міфологічними

архетипами може виглядати неумотивованим. Але цікавість письменника до міфології у 30-ті рр. вже відзначалася раніш, принаймні в його публіцистиці та критиці міфологічні образи зустрічаються доволі часто. Міфологізм платоновського мислення був у полі зору дослідників творчості письменника вже з 60-х рр. неодноразово [378]. Широко відомою є розвідка О. Жолковського, який ставить оповідання «Фро» у зв'язок із міфологемою Психеї [184, с.373-396] та згадує своїх попередників у визначенні платоновських міфологем. Так, Б. Парамонов запропонував як центральний архетип Платонова (й усієї російської літератури) Пенелопу [359, с.333-372], а Е. Найман виявив роль прометеєвської й деяких інших міфологем [568, с.189-216] і співвідніс міфологічно й анаграматично «Фро» з міфом про Орфея [569, с.345].

Фінський дослідник Хелі Костов, автор монографії «Мифопоэтика Андрея Платонова в романе “Счастливая Москва”» [254], говорячи про необхідність контекстуалізації платоновської творчості, твердить, що виникає проблема визначення текстів, що залучаються до аналізу: чи будуть це тексти, можливо відомі автору й отже свідомо введені ним, або ж це тексти, що визначаються дослідником з погляду доцільності обраного ним інтерпретаційного коду. Х. Костов зазначає, що можливим є виявлення таких інтертекстів, що автором не цілком усвідомлювалися (методологія К. Тарановського та його послідовників), або ж питання про авторську стратегію побудови тексту взагалі не вважається релевантним (постструктуралістські теорії інтертекстуальності Тодорова, Барта, Крістєвої та ін.). Отже припустимим є навіть можливість розгляду питання про інтертекстуальні стосунки платоновського тексту ширше за питання про авторську інтенцію: у такому випадку виявлення інтертекстів перетворюється на частину стратегії читання, що дозволяє залучити для інтерпретації й такі тексти, які не обов'язково передбачалися як інтертекстуальні автором, утім, вони сприяють більшій змістовній умотивованості тексту.

«В основі філософської прози Платонова, -- пише дослідник, -- лежить

принцип, якому можна назвати міфологізмом Платонова. Звернення до міфології не засіб стилізації, а частина його філософії, світосприймання. Платоновський міфологізм орієнтований на незмінні й вічні засади мислення, на споконвічні, архетипічні константи людського й природного буття...» [254, с.41-42].

Отже, наш міфологічний підхід до тексту п'єси Платонова можна визнати цілком закономірним. Слід зазначити, що жіночий архетип Медеї був популярним у російській та українській літературі перших десятиліть ХХ ст. та ймовірно привертав увагу А. Платонова.

Медея – колхідська царівна, чарівниця, яка допомогла аргонавту Ясону добути золоте руно, вийшла за нього заміж, а коли він її покинув, вбила двох своїх дітей. Версій, як міфологічних, так і літературних, цих подій багато, відомі вони найбільше за трагедією Євріпіда, який розкрив психологічні умовивання її вчинку, а також творам Овідія, Софокла та Сенеки, але існують і безкінечні інші варіанти. Нас цікавить мотив каннібалізму, вбивства та розчленування мертвих, до якого виявляла стійкий нахил ця напівварварська колхідська царівна. Протягом усієї своєї діяльності як чарівниці вона кілька разів ініціювала цю процедуру. Причетна ця героїня й до теми голоду, що складає сюжетну основу останньої дії трагедії А. Платонова: так Медеї вдалося жертвопринесенням припинити голод у Коринфі, куди втікли Медея та Ясон, подібно до того, як Суеніта у Платонова намагається зупинити голод у своєму колгоспі жертвопринесенням тіла власного сина.

Героїня А. Платонова – Суеніта Гармалова -- за походженням та за ім'ям -- вірогідно належить до неросійських національностей Каспія, які усвідомлювалися у 20-30-ті рр. як такі ж «напівварварські», як і населення далекої Колхіди (Грузії) для цивілізації давніх греків, хоча історично така рецепція могла би вважатися неправомірною. Захоплення «цивілізованого» європейця Хоза молодою жінкою Суенітою подібне до закоханості сина царя Іолку екзотичною колхідською царівною Медеею. Цікавим є те, що заporукою отримання золотого руна для Ясона стає необхідність зайнятися

«сільськогосподарською» діяльністю: за умовою царя Колхиди він повинен був заорати поле та засіяти його зубами дракона...

Медея відома в античному світі перш за все як чарівниця, яка займалася дослідями омолодження. Ця тематика була дуже популярною у геронтологічних науках 20-30-х рр. ХХ ст. Радянська влада виділяла значні кошти на наукові розробки у цій тематиці. Тому тема вічної молодості, яку пов'язано у Платонова з образом Хоза, була на той час дуже актуальною, і не тільки у популяризаціях науки, а й у художній літературі. В п'єсі Хоз пов'язує всі свої надії на любов до Суєніти, яка йому бачиться володаркою таємниці вічного життя. Його фінальне розчарування – це втрата віри в чарівні можливості перебудови людини та світу за допомогою магії соціалістичних перетворень, які виявляють повну нездатність керувати життям та смертю, а саме останнє становить мету Хоза.

Тема прагматично-профанного, несакрального жертвопринесення дитини власною матір'ю в п'єсі Платонова, безперечно, має за міфологічну генезу так званий комплекс Медеї. Адже Суєніта не має змоги нагодувати вмираючих колгоспників. Тому вона вирішує ловити рибу у плетений колючим дротом кузовок-в'язницю. Її чоловік питає її про наживку для риби, на що Суєніта відповідає, що вона даси її потім. Далі у мюнхенській збірці йде купюра, яку відновили укладачі московської збірки п'єс. Суєніта немов би забуває, що у попередній сцені Хоз повідомив її, що у «кузовку» лежить тіло вбитої ним Інтергом, а також валіза з їжею. Тобто сюрреалістична «принада» для риби вже є. «Егор, -- каже Суєніта, -- нам нечего класть [у кузовок – Т.С.] Давай положим своего сына – ведь он все равно мертвый, а наука говорит – мертвые не ощущают ничего». Хоз реагує на цю ініціативу реплікою «для себе»: «Бога нет даже в воспоминании». Дійсно, мотив жертвопринесення, хоча б і мертвого, тіла – це елемент язичницького культу, у даному випадку, не сакрального, а профанного. Дія ця має прагматичний зміст, хоча у далекій перспективі все ж таки сягає додатково ще й євангельського міфу про можливість нагодувати усіх зголоднілих за допомогою чуда.

Якщо мотив людоджерства померлих від голоду дітей у трагедії М. Куліша «97» вирішений в цілому засобами стилістики психологічного театру, елементи сюрреалізму тут лише накреслені, то п'єсу А. Платонова дослідники небезпідставно вважають сюрреалістичною. Російська гілка сюрреалізму в драмі може розглядатися як два різновиди: сюрреалізм оберіутів та сюрреалістичні мотиви у Платонова. А. Рясков, приміром, вважає, що драматургія Платонова продовжує лінію «трагічного» російського абсурду, розпочату Достоевським і таку, що розвивається паралельно «комічному» абсурду Гоголя, продовженням якого, своєю чергою, у ХХ столітті стало хармсовське «відгалуження» [412].

Цікавим є той факт, що описувана сцена повністю відсутня у мюнхенському виданні п'єси письменника. Ця купюра багатозначуща. Все ж таки існує стійка тенденція рецепції російської літератури ХХ ст. у річищі класичної традиції, і з цим неможливо не рахуватися, адже вона налічує багато років певного іміджу національної культури, і авангардні течії не так легко сприймаються навіть наразі. При такій рецепції жанр народної трагедії для п'єси «14 Красных избушек» буде виглядати більш традиційним (якщо згадати «Владу темряви» Л. Толстого, де розчавлюється тіло ще живого немовляти), -- ніж жанр «колгоспної трагедії». Але можливі й варіанти.

Про органічність виключеної сцени для цієї народної трагедії свідчить той факт, що автор, по перше, зводить до купи сюжетні недокладності (Хоз пропонує кинути в море як наживку тіло вбитої ним Інтергом, про що не згадує у попередній репліці Суєніта), а, по-друге, мотив голоду отримує міфологічний статус у тексті завдяки кореляціям з міфокомплексом Медеї. Ставлення Суєніти до власної дитини теж не позбавлено «харчового» домішку, хоча у даному випадку це «материнська» метафора: «Клади его, Егор. Он был таким вкусным, я его любила целовать, когда он засыпал у меня на руках». У другій дії вона розмовляє сама з собою про дитину: «Скорей бы только его увидеть. Маленькое, теплое тело, и всегда оно пахнет вкусным чем-то...». Саме материнство Суєніти обертається у колі «колгоспного» язичництва. Матері-годувальниці годують немовлят по черзі, тому Суєніта, маючи сисунця, може

їхати далеко до Москви за новими книжками. «Принеси мне чужого ребенка, я кормить его буду и ночевать с ним лягу потом. Возьми у Серафимы Кошункиной», -- наказує Суеніта Ксенії, дізнавшись, що їхніх власних дітей вкрадено.

Народження дитини для неї акт позасвідомий, природно-звірячий, такий, що пов'язує воєдино життя та смерть: «Скоро я еще рожать буду — мне так нравится, когда из меня выходит что-то горячее, жалкое и плачущее такое, бедный комок моей жизни...» Позасвідома багатодітність – риса язичництва у сучасній цивілізації. Для матері в культурі язичництва народження нової дитини стає замісником померлої чи втраченої. Такий тип материнства та батьківства існує не тільки у міфологіях, а й, наприклад, у Старому Заповіті тощо. Бідний Йов втішається новими дітьми після втрати старих. Рахіль плаче й не може втішитися, але далі буде черга нових народжень, і вона таки втішиться. Цим культурним кодом можна пояснити до певної міри злочин Медеї, адже відомо, що в неї було більше, ніж дві дитини, яких вона вбила, за версією Євріпіда, щоб дошкулити чоловікові. За різними версіями міфів, в неї був ще син Мед від Тесея, або Поліксен від Ясона, якого вона використовувала у боротьбі за владу в Колхіді. Дитина не має в язичництві індивідуального значення, вона цінна перш за все як продовження роду, трайбу. Хоз втішає Суеніту так: «Что тебе один ребенок? Ты качаешь в своих бедрах, как в люльке, целое будущее человечество. [...] Иль мало в тебе любви, чтобы рожать их без жалости?». Дитина сама по собі не має великої цінності у такому культурному коді.

Туга втрати материнства, яку репрезентує А. Платонов у своїй п'єсі, теж має органічне наповнення. Коли виявляється, що «бантики» вкрали немовлят Суеніти та Ксенії, остання приносить двох немовлят: «Давай чужих кормить, а то молоко в голову бросится, от горя помрешь». Хоча у дискусії з Хозом про роль усвідомленого в житті, Суеніта відстоює більшовистський раціоналізм та позитивізм, насправді вона, дійсно, за висловом Хоза, має «печальное бессознательное сердце». Хоз же своєю чергою, прагне, щоб люди «были

щасливи приблизительно», тобто несвідомо, неураховано. Хоз втішає також і Ксенію, в якій вже «руки от горя болят» після втрати дитини. Хоз розповідає, що в нього було дев'ятнадцятеро дітей, і всі вони померли. Саме він навчає її збирати своє молоко для інших колгоспних дітей, які голодують.

Але метою драматурга було все ж таки виявлення не «колективного тіла» соціалізму, а неспроможності чергової утопії людства вирішити екзистенційні проблеми смерті та безсмертя, сенсу життя, можливості досягнення щастя. Тому у фіналі п'єси Суєніта відчуває нудьгу та байдужість: «Ребенок мой не дышит. Дедушка Хоз ушел. Скоро уже вечер — как скучно мне одной! [...] Вон корабль наш плывет, хлеб и овцы едут домой... Один мой ребенок не чувствует ничего... Пойду колхоз разбужу». Мотив можливості досягнення безсмертя зустрічається також і в циклі міфів про Медею. Так, в одній із версій богиня Гера наділила Медею безсмертям за те, що вона не стала коханкою Зевса. У фіналі п'єси Платонова теж виникає загадковий мотив безсмертя Хоза: Суєніта прощається з ним навіки, але він обіцяє повернутися, коли і Суєніта стане вже старою... Отже тема вічності залишається як основна в цій екзистенційній міфологічній трагедії.

А. Платонов створює жанр екзистенційної трагедії-антиутопії, близькій до поезії абсурду, і він не розрахований на масову культуру, хоча на перший погляд, його текст здається написаним про маси та для мас. Мета авторів модульного жанру «колгоспної трагедії» І. Микитенка і навіть Ю. Яновського інша, але дещо від чевенгурської туги і глибокого смутку залишає і їхня «оптимістична трагедія».

Смерть батьків, як і смерть дітей, — важливий момент у філософській системі всесвіту А. Платонова, як і у Ю. Яновського. Ситуація кривної втрати, сирітства обігрується багато разів і служить ланкою в ланцюзі загальної філософії життя. Як відомо, на становлення світогляду Платонова вплинув М. Ф. Федоров, російський філософ-екзистенціаліст (1829-1903), який репрезентує одну з найбільш оригінальних теорій знаменитої школи російських філософів-ідеалістів початку ХХ ст. У його двотомній «Філософії загальної

справи» доводиться необхідність свідомого керування еволюцією для остаточної перемоги над смертю, виходу в космос, знаходження безсмертя всіма людьми, які будь-коли жили на Землі. Це ідеї «наукового відродження». Думка про лабораторне відродження предків була дуже популярною в часи А. Платонова та Ю. Яновського, вона обігривалася різними письменниками. Наприклад, В. Маяковський у комедії «Клоп» зображує оживлення вмерзлого в кригу «предка» як всесвітній експеримент. У своїй ліриці він зворушливо просить майбутнього вченого оживити його, поета, коли-небудь у прекрасному новому світі.

Експерименти з оживлення, відродження, щоправда, «ненаукового», проводить і Воланд у М. Булгакова. «Будетлянство» В. Хлебнікова також тісно пов'язано з ідеєю наукового відродження. Для героя А. Платонова ідея соціалізму стає своєрідним подоланням смерті, відродженням, зняттям нісенітниць індивідуального буття. Мрія - утопія про щасливе життя в обітованій землі присутня у всіх культурах світу. Це й острова блаженних, і земля обітована, і Біломор'я. У ХХ ст. настає дійсна ера антиутопії, у якій майбутнє зображується як кошмар абсурдних форм буття, де тоталітарний державний устрій давить живе життя конкретного індивіда. На перший погляд, А. Платонов, як і Ю. Яновський, далекий від раціональних побудов антиутопії.

Але твори А. Платонова переповнені людським неблагополуччям і сирітством. Для прихильника ідеї Федорова про фізичне відновлення втрачених зв'язків між поколіннями предків і нащадків мотив кривого споріднення людей був ледь чи не головним. На початку ХХ ст. проблемами впливу сімейних зв'язків на людину багато займалися як природознавці, психологи так і політики. А. Платонов, який виріс у багатодітній родині, змушений був працювати з отроцтва, мав винести зі свого досвіду дитинства два переконання: людина у світі самотня, надана самій собі, але немає явища гірше, ніж сирітство. Від комплексу сирітства людина не урятована до смерті, тому дорослі сироти в Платонова викликають не меншу жалість, ніж діти. Хоз нього – це 101-річний сирота, який не має долі та рідних. Колгосп Суєніти – це

теж об'єднання сиріт, в яких вкрали не тільки хати, а й дітей. А. Платонов дуже своєрідно трактує пануючу в його час теорію класової приналежності як визначальної ознаки соціальної поведінки людей. У письменника виникає певний, не врахований Марксом, клас сиріт, що стають і суб'єктом і об'єктом утопії, тобто комунізм планується побудувати за їх допомогою і для них же. «Саморобні люди», — говорить про них Платонов.

Природне питання стосовно персонажів Платонова, як і Яновського: а хіба таким хворим і немічним людям, життєвим калікам під силу здійснити вічну мрію людства про Царство Божіє на землі? У п'єсі Миколи Куліша «Комуна в степах» зображений такий же сирітський ентузіазм «інших», «саморобних» людей, які вирішили запровадити реальний комунізм в одному, окремо узятому степу. Як і у А. Платонова і Ю. Яновського, ці спроби приречені.

Отже, жанр «колгоспної трагедії» функціонує в 30-ті рр. в радянській культурі подвійно: у матрицях кітчу й у матрицях абсурду. Так, міфологема героїчної смерті в драмах Ю. Яновського та І. Микитенка, типова для соцреалістичного канону, співіснує, сусідить у жанровому полі з міфологемою утопії як апокаліпсису в трагедіях М. Куліша та А. Платонова.

Різновекторна трансформація трагедійного у формульних та міметичних жанрах у дискурсі синхронії в 30-ті рр. створює моделі як формульного, так і інноваційного порядку, об'єднані спільною матрицею «колгоспної п'єси». Це наочно демонструє, по-перше, відсутність жанрового кордону між феноменами першого та другого порядку, а, відтак, продовження дії вибухових та поступових процесів в модифікації жанрів у період 30-х рр., які можуть вважатися періодом сталого розвитку. Трагедія, у даному випадку, «колгоспна трагедія» переймає на себе функції серединного жанру, що знаходиться у повній відповідності до отстоюваної концепції зміни жанрових парадигм в драматургії, на цей раз, на матеріалі культури радянського типу.

3.4.4. Міфологема ентузіазму в моделі психологічної драми О. Корнійчука та О. Афіногорова: версія подолання смерті в радянському «високому» кітчі.

Трагічне світовідчуття було переважно загальним жанровим модусом радянської культури, якщо не рахувати дуже специфічний – штучний -- варіант радянської комедії. Це, власне, була культура трагічного світовідчуття, як би її не визначали. Вимороченість як трагічного, так і комічного позначалася на вирішенні основних екзистенційних питань буття. Адже радянське мистецтво теж за сюжетами класової боротьби розглядало обриси смерті та безсмертя. Як здається, треба переглянути старий підхід до радянської соцреалістичної культури як позбавленої екзистенційного змісту. Тільки зміст цей був невільно пародійним по відношенню до класичного мистецтва, адже масова культура завжди дещо вульгаризує свої підробки взірців високого мистецтва, пристосовуючи їх до загального ужитку. Вона створює свою власну міфологію, міфологію буття як фанатичного служіння ідеї.

Хоча екзистенційні питання смерті та безсмертя, стосовно жанрових версій, більш притаманні трагедії, але радянська драма продукувала переважно свій варіант психологічної драми із трагічним наповненням. Панування психологічної драми було настільки потужним, що поступово вона стала єдиним можливим жанром радянської літератури взагалі. У жанровому підзаголовку автори зазвичай ставили просто: «драма», -- чи ще безособовіше: «п'єса».

Одною з найпопулярніших п'єс радянського театального репертуару 30-х рр. була драма О. Корнійчука «Платон Кречет» (1934). Ця п'єса, вперше виставлена Київським театром ім. І. Франка, здобула успіх у багатьох країнах. За неї авторові у 1941 р. було присуджено Сталінську премію. Новаторство її вбачали в тому, що тут введений новий тип людини, яка здобуває визнання не завдяки походженню, зв'язкам чи грошам, а своїми професійними якостями. Вперше в офіційній українській драматургії на чільне місце поставлені питання

не класові, а морально-етичні, суттєвим став не зовнішній конфлікт, а психологічне наповнення характерів. Тут класично поєдналися такі риси мелодраматичного світовідчуття, як сентиментальність та героїзм; дихотомічний розподіл персонажів на «денну варту» і «нічну варту», тобто відображення міфологічних «чорно-білих» уявлень про психологію людини, і разом із тим, типова для мелодрами моральна аберація, що дозволяє вважати біле чорним, а чорне – білим; механічне розв'язання конфлікту; декларативність і примітивізм «найвищої мети» існування людини і полегшений інфантильний оптимізм у вирішенні складних питань буття, як смерть і безсмертя.

Письменник зазначав, що у своїй п'єсі мав намір «показати нові якості взаємовідносин людей, показати благородство стимулів, що рухають ними» [82, с.44]. Про неї написано чи не найбільше з усіх українських п'єс радянського періоду. Спільним є одне – її визнали взірцем літератури соціалістичного реалізму. Ми можемо додати тільки одне: взірцем масової культури – добре, майже бездоганно зробленим.

Як і більшість п'єс драматурга, «Платон Кречет» існує у двох редакціях: 1934 і 1963 рр. На жаль, автор пішов шляхом вилучення мелодраматичних елементів драми, контрастних характеристик негативних персонажів з метою абсолютизації їхньої негативності тощо. Утім цю п'єсу можна розглядати не тільки як психологічну драму, але і як мелодраму – жанр, популярний у 20-30-ті рр., стосовно якого точилася дискусія. П'єса ця цікава ще й тим, що герої її порушують звичні для радянського культурного проекту амплуа: вони – не робітники чи селяни, а лікарі, архітектори – тобто представники нових інтелектуалів. Утім, не тільки нових – автор прагнув підкреслити спадкоємність моральної традиції інтелігенції: нарівні з Платоном Кречетом, сином розстріляного паровозного машиніста, і його молодими друзями у лікарні працює терапевт Бублик, найкolorитніша фігура п'єси, колишній земський лікар, який вислухав сто двадцять п'ять тисяч пульсів. Саме йому належать титульні сентенції про честь людини як головне у житті. Принциповість не

дозволяє йому підписати листа, сфабрикованого кар'єристом-завідуючим Аркадієм, про зняття з посади талановитого хірурга Платона Кречета. На вирішальний «бій» Платона – операцію за спасіння життя академіка (за іншою версією – наркома, який потрапив в автокатастрофу) приходять найстаріший вісімдесятилітній лікар, колишній завідувачий, учитель Платона. Приходить лише для того, щоб сказати Платону: «Вірю». Стара санітарка Христина Архипівна знімає напругу очікування під час операції своїм спогадами про громадянську війну.

Усе це створює елегантне, сентиментальне тло головної дії, покликане показати нерозривний ланцюг моральних принципів старої і нової радянської інтелігенції, сприяє міфологізації дійсності за законами масового мистецтва. Тобто створюється міф про високоморальні якості радянської людини на прикладі такого красивого персонажа як Платон Кречет, який немов би демонструє радянське мотто: «У житті завжди є місце для подвигу». Характерно, що після героїзму «Загибелі ескадри» автор перейшов одразу до героїзму діяльності провінційного хірурга-експериментатора, захопленого своєю працею. Героїзація побутової мирної дійсності за законами військового часу – це ще одна риса масової культури, найпоширенішим жанром якої є бойовик, де дія зазвичай відбувається в умовах побутового життя звичайного міста, а герой змушений виявляти дива військової науки і ризикувати життям задля певної моральної ідеї. Ця висока ідея дещо може бути порівняною з ідеологізацією мистецтва у соцреалізмі, попри те, що в останньому випадку ідея полягала лише у наближенні політичної мрії комунізму. Зведення мирного життя до героїзму було ідеологічною рисою радянського способу життя. Психосоціальні стратегії «країни героїв» дійсно нагадують принципи сучасного блокбастера або комп'ютерної гри, де життя – це постійний військовий героїчний подвиг. Платон Кречет у О. Корнійчука непритомніє після важкої операції, змушений сам лягти у лікарню. Він навіть на власний день народження запізнюється і, затриманий операцією, приходять вночі, коли гості уже розійшлися. Легендою про смерть розстріляного батька-машиніста мати

підтримує моральний дух сина, який потрапив у складну ситуацію. Такий революційний «аврал» мав би свідчити лише про погану ситуацію з кадрами у провінційній лікарні. Натомість у п'єсі О. Корнійчука він свідчить про поетику кітчу. Життєподібне відображення дійсності тут поєднується з легендарною, міфологізованою матрицею.

З кінця 20-х – у 30-ті рр. в радянському суспільстві та в радянській культурі народжується так званий рух ентузіастів, який використовував матриці «країни героїв». Само слово «ентузіаст» походить, ймовірно, від відомого «Маршу ентузіастів» В. Маяковського. Гасло «П'ятирічку – за чотири роки» (абсурдне з погляду формальної логіки), як і інші знакові радянські гасла 30-х рр., виникає всередині цього руху. За п'ять років до «Платона Кречета» з'являється п'єса О. Афіногорова «Чудак» (1929), героєм якої стає аналогічний тип ентузіаста – безпартійного спеціаліста-інтелектуала на паперовій фабриці, розташованій глибоко в провінції. Критика протягом багатьох років сприймала сюжет цього твору як безперервну серію сутичок за будівництво нового світу і нової людини проти філістерів та пристосуванців. Тобто сприймала у форматі комп'ютерної гри, де алгоритмом людського існування є блискавичне пересування у різнорівневому просторі з безперервним усуненням перешкод, які створюють віртуальні супротивники. Формат комп'ютерної гри – це теж «життя як подвиг». Утім, сюжети О. Афіногорова, як і О. Корнійчука, попри декларовану життєподібність та увагу до психології людини, які виявляли обидва драматурги, а також жанр так званої психологічної драми, -- виявляються настільки ж нежиттєподібними, умовними, як і сюжети та жанри комп'ютерних ігор. Вони орієнтовані на масове споживання.

Для Бориса Волгіна, героя О. Афіногорова, ініціатора створення «гуртка ентузіастів», життя поза роботою, яку він розуміє як побудову соціалізму, що треба наближувати усіма силами, -- не існує, так само, як не існує його для Платона Кречета. Не існує побуту, не існує сучасності, є тільки «фантазія и фата-моргана» майбутнього щастя людства, як називає такий алгоритм життя шкільний товариш Бориса Ігор Горський. У низовому пересічному

радянському суспільстві таких безпартійних ентузіастів в 30-ті рр. називали «романтиками». Поступово з просуванням суспільства до періоду «розвиненого соціалізму» кількість «ентузіастів-романтиків» катастрофічно зменшувалася і нарешті «ентузіазм» остаточно зрісся з бюрократичною підробкою. І це стало одною з головних соціально-психологічних трагедій радянського суспільства після інституту репресій та фізичного знищення селянства та інтелігенції.

Тому, хоча з естетичного погляду подібні жанри, сюжети та герої безумовно були штучними і корелювали з масовою свідомістю і масовою культурою як майстерна підробка під справжні цінності, але з історичного погляду вони були правдивими. Сучасні культурологічні дослідження сталінської доби свідчать на матеріалах приватних архівних документів (особисті листи, щоденники, нотатки) про історичну достовірність ентузіазму романтиків 30-х рр. а також їхнього розчарування у пізніші часи. Тому оцінку творів соцреалізму, яка існувала у 80-90-ті рр. і згідно з якою вони були історично облудними і створювалися виключно кар'єристами від літератури, слід вважати не тільки несучасною, застарілою, а й такою, що повторює залятий соцреалістичний канон. Адже саме в цьому каноні існувала антиномія «ворогів», або ж «обивателів», філістерів, -- та «ентузіастів». У кінцевому рахунку ця антиномія певною мірою генетично пов'язана з романтичним, або неоромантичним, типом світогляду в культурі.

Поділ персонажів на «світлих» і «темних» – риса тієї ж поетики. В драмі О. Корнійчука антагоніста головного героя – головлікаря Аркадія – традиційно сприймають як тип радянського пристосуванця. Утім, якщо дивитися на нього неупереджено, слід зазначити, що наразі його «темне» амплуа викликане хіба що необхідністю піднести за контрастом високі моральні якості, які сприймаються, відповідно до етичних принципів 30-х рр., -- як самопожертва в ім'я людей. І якщо герой таких намірів не має, він автоматично стає «темним». З сучасного погляду Аркадій має цілком зрозумілі інтенції висунутися, зробити кар'єру, переїхати до столиці, працювати у спокійному забезпеченому місці, хоча й не має такого хисту до своєї професії, як Платон. Його слова про нудне

провінційне життя, де всі о восьмій годині вечора або чай п'ють, або в карти грають, змушують згадати Чехова.

Антагоніст «ентузіаста» в п'єсі О. Афіногорова Ігор Горський, що, як і Аркадій у О. Корнійчука, пов'язаний з «ентузіастом» не тільки спільним минулим, а й коханням до одної жінки, йде далі за Аркадія в своєму тверезому розумінні перспектив безпартійного «спеца», за термінологією тих часів. Його монолог про соціалізм як підсумок усієї людської боротьби за існування виглядає дуже сучасним. У 1929 р. коли з'явилася ця п'єса О. Афіногорова, ще можливою була неприхована констатація антидемократичної кастовості радянського суспільства, де партійна влада була відділена прірвою від населення країни. У часи «Платона Кречета» (1935) це стало вже неможливим, тому партійний керівник виступає тут вже в традиційній для О. Корнійчука та мистецтва соцреалізму ролі Вчителя життя та Найвищого судії. Але наслідком партійної кастовості в обох п'єсах постає бюрократизація влади. Вона розбещує не тільки вищий ешелон влади, а й тих, хто ледь вибрався на поверхню влади. Так, в театральній історії вистави «Чудак» навіть для О. Афіногорова, автора, не кажучи вже про театральних діячів, знаменними були сумніви стосовно того, чи можна настільки гостро зображати партійних висуванців-керівників директора Дробного та голову профспілки Трощину. Директор, який вже чекає свого від'їзду до Ленінграду, не цікавиться нічим, крім полювання. Накази, які він надиктовує, являють собою взірць низового бюрократизму – радянського «новоязу». Трощина, ще недавня робітниця, у захваті від своєї бюрократичної влади, виступає проти альтернативної ініціативи «ентузіастів». У «справедливому» фіналі вона «перевиховується» і ставить свій підпис на колективній заяві з вимогою повернути на фабрику звільненого «ентузіаста». Так само і старий директор перед від'їздом просить нового керівника поновити на роботі Бориса Волгіна. І хоча, за колективним принципом життя, дійовішою за директорське прохання виявиться лист партійця, підписаний усіма робітниками фабрики, все ж таки останні дрібнички у фіналі повинні примирити глядача з роллю партійних висуванців. Сентиментальність

головного героя -- романтика та ентузіаста – відповідає сентиментальному фіналу, де, як у драматургії Просвітництва, добродесність повинна бути винагородженою. Ця ж риса діє і у форматі масової культури.

Особливістю жанрів маскульту є розв'язання конфлікту за допомогою *deus ex machina*. У радянському мистецтві таким богом став партійний керівник високого рівня. Як писав О. Твардовський, «парторг в цехах и общий бал». У п'єсах О. Корнійчука роль радянського керівника поєднується з роллю Фігаро, який влаштовує усі особисті справи героїв. Товариш Берест, голова виконкому, приймаючи відвідувачів у неділю в себе дома, водночас із божественною легкістю вирішує складні кадрово-моральні питання, виховує доньку, ставить на місце негідника й інтригана, влаштовує пікнік за допомогою службової машини. Саме він, як справжній Фігаро, граціозно і невимушено за допомогою невеличких хитрощів влаштовує особисте життя героя. Водевільна легкість, витримана за законами жанру, переводить образ радянського керівника у цілком умовний план. Так само, скажімо, американці змальовують президента країни у численних фантастичних фільмах.

Є ще одна особливість жанрів масової культури: жоден з них не обходить питання про найвищу мету героїчної діяльності персонажів. І це, звісно, не менше, ніж спасіння людства. Платон Кречет працює не заради власного самоствердження. Він хоче по-фаустівськи побороти якщо не смерть, то передчасну старість, хоче примусити смерть відступити. Позитивізм радянської ідеології, віра в науку і розум створювали заплановану позитивістську мету життя. Сумнівів у тому, що така велика мета може існувати насправді, не повинно було виникати. Ірраціональність буття відміталася одразу ж. Примітивізоване розуміння дійсності, пристосування його до дуже невибагливої свідомості – радянський оптимізм – також елемент поетики кітчу.

Найпривабливішою для пересічної свідомості рисою нової ідеології, відображеною в літературі, стала ілюзорна ідея подолання смерті. Віру в можливість подолання смерті можна вважати головною принадою соціалістичної культури. Водночас це був головний сюжет текстів, які до

соціалістичних можна відносити лише за формою. В них автори приховували глибоке розчарування у можливості досягти безсмертя за допомогою нового суспільного устрою (твори А. Платонова, М. Зощенка, М. Куліша). Обравши за професію головного героя медицину, Корнійчук подає національний варіант «високого» кітчю, коли позитивна наука стає шляхом до кінцевого щастя людства. Утім, у визнанні важливості боротьби зі старістю і смертю драматург і його герой несподівано передбачають реальні проблеми сучасної геронтології, тому парадоксально цей твір не можна вважати застарілим. «Платон Кречет» – твір справді оптимістичний. З початку до кінця у тексті проходить символіка сонця. Перші слова п'єси – «Сонце... Як близько сонце!». «У людства вкрадено сонце... Ми повертаємо його», – декларує Платон Кречет. Образ сонця був присутній у першій назві твору – «Сторінки сонячної книги». У другій редакції автор послідовно усував з тексту подібні «сонячні» декларації, аби позбутися мелодраматизму і сентиментальності. Так, наприклад, випав монолог Платона із черепом. Але мелодраматизм і сентиментальність – невід'ємні риси того типу культури, до якого належав автор. Дійсність повертала драматургові його сюжети в іншому – трагічному жанрі. Як пише Д. Вакуленко: «Чи була в тому вина Корнійчука, який, прославляючи в драмі нову радянську дійсність і нових героїв, не передбачив того, що врятоване Кречетом життя наркома трагічно обірветься в єжовському тюремному ізоляторі?» [81, с.5-34]. Радянський героїзм, який був покладений в основу масової культури соцреалізму, в реальній дійсності знищував сам себе.

Але, можливо, найкращою ілюстрацією радянської ідеї перемоги над смертю стала не «медична» п'єса О. Корнійчука, а «залізнична» драма О. Афіногенова «Далекое», яка з'явилася у тому ж 1935 р. Маленька залізнична стрілка далеко в Уссурійській тайзі стає філософським плацдармом, де вирішується питання про смерть та безсмертя. Випадкова зупинка урядового вагону на одну добу стає знаковою для кожного із мешканців цієї глушини. Командуючий корпусом Далекосхідної армії – червоний командир Малько – легко і просто вирішує всі нагальні питання цього маленького соціуму,

встигнувши потоваришувати з кожним і залишити по собі довгу і вдячну пам'ять. Вибуховість сюжету полягає в тому, що Матвієві Малькові залишилося жити три місяці – він невиліковно хворий на саркому легенів. Опонентом Малька з питань смерті та безсмертя волею долі стає сектант-розстрига алкоголік Влас, який має намір поставити начальству одне питання: «Чому людина боїться смерті?» «Влас. И ты боишься!.. И ты!.. Это только говоришь красиво, пока смерти не видишь перед глазами [...] На словах -- все храбрые. А вот станет перед ним старуха с косой – и он бородой затрясет, окосматится... Вот тогда на лицо его посмотреть любопытно... *Матвей*. Ну, смотри на меня, дьякон... Хорошо смотри... Видишь? Влас. Ну...ну... что? *Матвей*. Я через три месяца помру!» [Тут і далі цит. за: 27]. Не маючи можливості дискредитувати проблему безсмертя в ідеологічному фреймі відсутності вічного життя, автор мусить дискредитувати того, хто ставить безглузді питання, що не мають відповіді. «Так вот, Влас Филиппыч,-- підсумовує у фіналі “диспуту” про смерть та безсмертя Малько, який відіжджає, – разговоры наши окончены». Приниження Власа і фактичне позбавлення його роботи стрілочника для його дискредитації недостатньо. Натяком у фіналі з'являється знайома тема шкідництва – домощений Екклезіаст виявляється «знахідкою для шпіона». Традиційна для другої половини 30-х рр. тема майбутньої війни осяює сюжет.

Комкор Матвій Малько у О. Афіногенова на роз'їзді Далекое виявляє себе людиною виключно вихованою і інтелігентною. Він делікатно входить у справи кожного з безвісних жителів стрілки і кожному допомагає, не нав'язуючи керівного стилю, якого від нього за звичкою очікують. За його лагідною поведінкою не можна було б вгадати його сувору професію, про яку він майже не говорить. Свою військову діяльність він виправдовує тим, що «счастье свое на земле строим и должні землю свою и счастье защищать». Прослухавши проект жителів Далекого стосовно дій напередодні майбутньої радянсько-японської війни, Малько серйозно відповідає: «Не все из нас доживут до событий. Но те, кому достанется честь дожить...» Цю війну він

вважає за честь. Колишній партизан Макаров, якого колись розстрілювали за наказом Колчака, мріє про те, щоб всадити кулю, яка сидить в його тілі, в лоба білому генералові. Малько просить його розрядити гвинтівочку і за нього, Матвія. Незрозумілим залишається тільки, про якого білого генерала йдеться у 1935 році? Як гадається, російський драматург, як і О. Корнійчук, створює легендарний міфологізований текст, в якому неважливим є історичний факт про те, що Колчак – адмірал, а не генерал, -- був розстріляний в Іркутську за півтора десятиріччя до подій на станції Далеке. Текст, в якому смерть можна перебороти у профанному, а не сакральному просторі. Там, де смерть нібито відводиться боротьбою за майбутнє щастя людства.

У російському фільмі 90-х рр. «Брат» О. Балабанова виникає вдала пародія на радянські жанри масової культури з їх патріотичною патетикою і міфологізацією людських вчинків та долі. «В чем сила, брат? – питає герой з радянською риторикою 30-х рр. – Я знаю: сила в правде!» Герой -- пострадянський гангстер – в цю риторіку щиро вірить. Так само, як вірили герої О. Корнійчука і О. Афіногорова. Так само, як вірила і значна частина глядачів цих популярних у радянському театрі вистав. І не відчувала масової підробки -- майстерно виготовленого кітчу.

У критиці пострадянського періоду переглядається як сама роль соцреалізму у світовій культурі ХХ століття, зокрема соцреалізму 30-40-х рр., так і місця в ній трагедійного світобачення. Зазначаючи, що всі найбільш впливові твори раннього радянського мистецтва незмінно завершувалися трагічною нотою, дослідники вважають, що трагізм у цих творах зовсім не має певного життєстверджуючого характеру. Перед читачем розгортається справжня драма зіткнення героя з буттям, результатом якого є смерть. «В определенном смысле роман "Цемент" большевика Федора Гладкова значительно более жестокая и страшная книга, чем "120 дней Содома" маркиза де Сада», -- пише російський дослідник А. Лапшин в статті під промовистою назвою «Оптимизм – это фарс» [274]. Ще нещодавно соцреалізм 30-40-х рр. вважався перемогою фальшивого оптимізму у мистецтві.

В дійсності же навіть на рівні масової культури кітч показний, штучний оптимізм зовсім не був обов'язковою умовою для творчості. Тому кращі твори соцреалізму тою чи іншою мірою трагічні. Але жанр багатьох з цих творів чи навряд може бути названим трагедією в інноваційном розумінні. Виникла жанрова ситуація, коли твір масової культури об'єктивно не міг бути трагедією, адже для такого твору обов'язковим було примітивізоване вирішення конфлікту та драматичної дії. Тому права і обов'язки трагедії, що посідає жанрове місце проміжку, поступового періоду у розвитку жанрів, перебирала на себе психологічна драма, серединний жанр. В російській літературі вона поєднувала ідейний релятивізм з елементами балаганної дії, а в українській літературі традиційно наближувалася до мелодрами та водевілю, хоча й не заступала їхнього місця. Так, мотиви балагану були не чужими для драматургії О. Афіногорова, що загалом розвивалася у руслі психологічного театру. А «ентузіастичні» О. Корнійчука вільно себе почували у стихії водевілю – традиційно національного жанру культури.

3.5. «Колгоспна комедія» як формульний жанр

В сучасному генетичному дослідженні у першу чергу виникає питання про існування в соцреалізмі неканонічних жанрів драматургії, які, на наш погляд, посідають проміжне положення між класичною традицією й формульними жанрами сучасних мас-медіа. Тобто нормативні п'єси соцреалізму мають природу кітч: беруть за основу канонічні жанри класичної драми нового часу й «підробляють», примітивізують їх у відповідності зі своїм естетичним завданням. У своїх монографіях 2007 і 2009 рр. [421; 415], а також у циклі статей в часописі «Слово і час» [416; 418; 419], присвячених типологічній класифікації жанрів соцреалістичної української драми, ми запропонували неканонічні – ігрові – назви жанрів, як, наприклад, «колгоспна трагедія» і «колгоспний водевіль», розглянуті в рамках кітч. Після появи в 2009 р. статті Є. Добренко про такий жанр, як колгоспна поема [158], ми остаточно

переконалися в правочинності нашої класифікації. Однак, хоча цей дослідник і називає п'єсу О. Корнійчука «Калиновий гай» (1950) у загальному ряду всесоюзних «колгоспних» жанрів, але чомусь забуває про більш ранню й більш відому всесоюзному глядачеві «колгоспну комедію» «В степах України» (1940).

Отже, варто розглянути трансформацію у соцреалістичній естетиці та практиці не тільки жанрів, що тяжіють до трагедії, а й жанрів комічного походження, як от комедія та водевіль. Загалом, бурхливий розвиток як трагічних, так і комічних жанрів, красномовно свідчить про домінування тяглих, поступових процесів в історичному розвитку жанрів у 30-ті р. Теорія вибуху до певної міри здатна пояснити стабільність жанрів у країні з гранично нестабільною політичною ситуацією, що тримається на диктатурі. Водевіль, як і мелодрама, завжди був одним із знаків національної ідентичності для української театральної жанрової системи. У цьому розділі ми розглянемо декілька типів інтертекстуальності українського класичного водевілю ХХ ст. радянського періоду а також такий феномен, як водевільне, трагіфарсове жанрове забарвлення самої біографії письменника. Жанри пронизують не тільки тексти драматургії, але й життєві проекти. У даному випадку російська рецепція біографії О. Корнійчука з боку В. Некрасова як трагіфарсу та кітчу співвідноситься з жанровим характером комедійних творів українського драматурга.

3.5.1. «Колгоспний водевіль» О. Корнійчука «В степах України» в аспекті жанрової інтертекстуальності: Шекспір та Гоголь.

Одним із перших критиків славетної комедії О. Корнійчука був Й. Сталін. «Получилась замечательная штука, -- писал він, -- художественно-цельная, веселая-развеселая. Боюсь только, что слишком она веселая: есть опасность, что разгул веселия в комедии может отвести внимание читателя-зрителя от ее содержания» [443, с.209]. В цій нотатці відчувається прихований жах перед

сміхом, а сублимацією цього жаху виступала офіційна підтримка комедійного жанру на театру та в кіно.

У 1952 р. в СРСР у прокат вийшов фільм режисера Т. Левчука «В степах України», поставлений за однойменною довоєнною комедією колись культового українського радянського драматурга, широко відомого не тільки українському, але й всесоюзному глядачеві й читачеві, а також державного й партійного діяча високого рангу О. Корнійчука. Ця картина часто йшла разом із фільмом воєнної пори «Подводная лодка Т-9», і на афішах вони значилися поруч. У результаті виник чотиривірш:

«Подводная лодка
В степях Украины
Погибла в неравном
Воздушном бою».

Цей нехитрий фольклорний зразок низової поезії абсурду сьогодні здобуває додаткові множинні змісти, відбиті частково в інтернеті. По-перше, це чужерідність для степової України такого артефакту, як «підводний човен». По-друге, підводний човен – це колись неймовірно популярна комедія «В степах України», яка остаточно загинула через непотрібність у сучасному пострадянському літературному просторі. Навіть українська шкільна програма, колись немислима без О. Корнійчука, нині прекрасно обходиться без нього. Ну, а по-третє, це все-таки підводний човен. Предмет, якого не видно, його начебто немає, але проте, він існує. На кшталт підводної частини вже одіозного в культурному полі айсбергу.

Слід зазначити, що драматургію О. Корнійчука в масовій свідомості й у критиці стали асоціювати з морськими плавзасобами задовго до історії в кінопрокаті. Його героїчна драма «Загибель ескадри» стала його «військово-морською візиткою». Одна з ювілейних статей в 2005 р. мала назву «Адмірал затонулих ескадр», а персонажі його «колгоспної» п'єси «В степах України», поставленої режисером В. Малаховим у Києві зовсім недавно, порівнювалися в рецензіях з екіпажами піднятих затоплених кораблів, і констатувалося, що ці

екіпажі, як на подив, міцно стоять на своїх місцях. Аналогією до «підводного човна» може служити знаменитий у минулі часи фінал «Загибелі ескадри», в якому моряки, виконуючи таємний наказ Леніна, розстрілюють і пускають на дно свої кораблі. Кораблі на дні Цемеської бухти вигадливою рукою історії перетворюються на «підводний човен в степах України».

Із Корнійчуковським «підводним човном» «В степах України» від початку, при «спусканні на воду», були зв'язані трагічні кітчево-абсурдні ситуації. За гіркою іронією долі, стаття в центральній московській газеті «Правда» під назвою: «Произведение большой жизненной правды» -- про виставу за цією п'єсою -- було надруковано 22 червня 1941 р., в день початку найстрашнішої для України війни...

Шалений історичний успіх цієї п'єси протягом багатьох десятиліть не може бути пояснений винятково ідеологічним партійним диктатом у пресі й на театрі. Це було б спрощенням. Сьогодні час розібратися в тому, чому ця історично абсолютно неправдива, неправильна, -- всупереч думці газети «Правда», -- річ про знищене насильницькою колективізацією й голодом 30-х рр. українське село, яке автор представив «щасливим», мала таке на заздрість довге життя.

По-перше, є жанрова причина. Це – класичний водевіль, комічна опера, «опера малоросійська», як позначив жанр своєї «Наталки Полтавки» родоначальник нової української літератури І. Котляревський, -- тобто п'єса, що спирається на національну жанрову традицію ХІХ ст. І, хоча в комедії О. Корнійчука немає вставних вокальних номерів, як у комічній опері, але вони заміщуються традиційним для світової драматургії, починаючи із Шекспіра, прийомом «сцени на сцені». Вставних вистав навіть дві: кінно-спортивне дійство в стилі буф і класична п'єса Шекспіра. Протягом усієї п'єси О. Корнійчука, поряд з основною дією, молоді герої репетирують «Ромео й Джульєтту», спектакль самодіяльного сільського театру, що його у фіналі повинні дивитися всі на чолі з радянським маршалом Будьонним, який приїхав на відкриття клубу.

Тобто створюється своєрідний девертисмент, ревію, які орієнтовані на основне жанрове завдання водевілю на східнослов'янському ґрунті, невіддільне від ідеології раннього й пізнього народництва: розважаючи й веселячи глядача прийомами комізму положень, легко й просто, навіть елементарно, говорити як про насущне, так і про вічне. Перевага або першого, або другого й визначає національну та історичну жанрову специфіку водевілю, що незмінно привертає прихильність глядача протягом от уже більш ніж трьох сторіч. І хоча вічні моральні істини, які проповідує водевіль, досить примітивні, елементарні, -- без них ніяк не обійтися. І головне полягає в тому, що це водевіль саме «малоросійський», з національно позначеною системою понять і жанрових констант.

Друга причина колишньої популярності свідомо «неправильної», хибної, з погляду історії, п'єси – як це не парадоксально, її приналежність до феномену соцреалізму, який сьогодні усе більш і більш усвідомлюється як особливий варіант масової культури свого часу. І як один з найбільш значних у драматургії історичних варіантів радянської масової культури 30-х рр. -- забутий сьогодні, дійсно, зовсім несправедливо. Разом із тим, більшість переважно сьогодні забутих, а колись популярних, п'єс соцреалізму містять пізнавані жанрові коди масової культури 30-х рр. І без урахування цього досвіду картина навіть сьогоднішнього дня буде неповною. Значною мірою це стосується таких популярних у масовій культурі жанрів, як водевіль і надзвичайно популярний сьогодні мюзикл, що виріс із нього. І це ще одна причина довгого радянського життя водевілю О. Корнійчука.

Традиції водевілю в українській культурі радянського періоду зазнавали критики одночасно із двох боків: з боку офіційної культури – за те, що водевіль «веселий-розвеселий, занадто веселий», за висловом Сталіна про п'єсу Корнійчука, -- та з боку культури андерграунда – за те, що створює спрощений образ міфологізованої «шароварної» національної свідомості. У цих полярних докорах є загальна риса – застаріла впевненість у тому, що мистецтво обов'язково повинне бути серйозним, повинно відображати реальну дійсність.

Концепція масової культури дозволяє мистецтву бути різним. Тому водевіль О. Корнійчука повинен оцінюватися з погляду низової культури ХХ ст., яка поєднує фольклорні концепти з кітчем, і не шукати в ньому, як газета «Правда», «большой жизненной правды».

Ця «життєва правда» сталінської епохи, або «відбиття життя», як показав Є. Добренко, у радянському дискурсі корелює з такою специфічною категорією опису мистецтва як народність, і є індустрією, зайнятою виконанням нагального політичного завдання [164]. Відповідно й спроби сучасної оцінки текстів соцреалізму в категоріях «життєвої правди» будуть лише повторенням добре пройденого матеріалу. Тобто, наприклад, водевіль О. Корнійчука, як і подібні до нього, повинні оцінюватися не стільки в ряду історичних знаків голодомору й репресій 30-х рр., скільки в ряду, скажімо, знакових кінокомедій М. Александрова й І. Пир'єва, а через них – у жанровому ряду масового кіно- і театрального мистецтва Європи й Америки тих же 30-40-х рр.

П'єса О. Корнійчука являє собою унікальний для радянської драматургії 30-х рр. досвід колгоспного водевілю-кітчу. Унікальний він тому, що сільська тема була органічною для української літератури взагалі, і української драми зокрема. Хоча селянською країною була й Росія, але аж до 1940-го р. в російській літературі не було скільки-небудь значної подібної сільської комедії. Сільська тематика розроблялася в жанрах прози й, як правильно відзначав Є. Добренко, у жанрі поеми. Були, однак, колгоспні комедії в російському радянському кінематографі 30-х рр. Були фільми І. Пир'єва («Богатая невеста», 1939, -- стрічка, знята в Києві про українське село, «Трактористы», 1939, -- стрічка, знята в Москві теж про українське село, а також «Свинарка и пастух», 1941), які на протилежність від фільмів М. Александрова, що створюють голлівудсько-латиноамериканський міф про міське провінційне й столичне життя, -- відтворює новоселянську казкову утопію, але вони належать до іншого виду мистецтва. Та й найбільш близький до кітчу О. Корнійчука фільм І. Пир'єва «Кубанские казаки» створювався вже пізніше, в 1949 р. Хоча, безумовно, компаративне дослідження цих різновидових феноменів було б

надзвичайно плідним. Ідея ж подібного зіставлення, як і розгляд українського кітчю в компаративному аспекті, належить Т. Гундоровій.

Комедія О. Корнійчука переповнена сценами зовнішнього комізму, побудованого на штучному протиставленні двох головних персонажів -- Саливона Часника й Кіндрата Галушки -- голів колгоспів під назвами відповідно «Смерть капіталізму» і «Тихе життя». Типологічно ця модель близька до того типу французької класичної кінокомедії ХХ ст., де комізм дії тримається на зовнішньому протиставленні двох опонентів, які, власне, добре ладають один із одним. Історична типологія українського водевілю початку ХІХ ст. в українському літературознавстві зводиться знов-таки до французького зразку комічної опери ХУІІІ ст. й пов'язаному з нею історично французького водевілю. Оскільки наразі відмінність між цими двома жанрами носить скоріше історичний і видовий, ніж жанровий характер (комічна опера – твір музичного театру, водевіль з ХІХ ст. – музично-драматичного, а згодом драматичного театру), ми умовно вживаємо їх тут як синоніми. У сучасних енциклопедичних статтях відзначається, що термін «комічна опера» втратив свою історичну однозначність і вживається відносно різних видів видовищних мистецтв (Т. Шабаліна).

Отже, говорячи про жанрову традицію, яка зазнала в драмі соцреалізму кітчизування, тобто підробки й пристосування до смаків радянської більшості (так само як і формування цього смаку), слід зазначити, що національний колорит цих п'єс був досить відносним. Швидше за все, це було свідомою стилізацією, типовою для масової культури. Так, ми говоримо про мексиканську, бразильську та інші «мільні опери». Однак національний концепт тут не більш ніж маска культурного стереотипу. І, проте, цей кітч також національний, оскільки він пізнаваний. Тобто, імовірно, слід визнати, що й масова культура тяжіє до певної культурної ідентичності.

Розквіт популярних жанрів наприкінці 20-х – у 30-ті рр. в Європі й Америці підтверджує наявність національних моделей у рамках масової культури. Так, найбільш очевидно виділяються американська й французька

моделі. Якщо визначити умовно жанрову ідентичність, що відрізняє французький тип від американського, то це, безумовно, по'єднання буфонади, бурлеску -- і пісенності, ліризму, мелодраматизму.

Як уявляється, ця риса характерна також і для українського національного типу масової культури 30-х рр. Тому комедія О. Корнійчука завжди буде відрізнятися не тільки від стилістики фільмів «американця» М. Александрова, але й від типово російського лубка-казки І. Пир'єва.

Одна з основних причин довгої популярності цієї п'єси – це її наскрізна ігрова стихія. П'єса будується як вистава у виставі, і цю інтертекстуальність реалізовано на різних рівнях текстової структури. Це насамперед, сільський театр молоді, де ставиться «Ромео та Джульєтта», а репетиції цього театру супроводжують основну дію.

Роль художньої самодіяльності в радянському суспільстві 30-х рр. важко переоцінити. Самодіяльність була частиною загального соцреалістичного проекту прилучення мас до культури, яку розуміли у рамках радянської ідеології. Це була спрощена заміна високого театрального мистецтва. Самодіяльність усіяко віталася й ставала сама по собі сюжетом радянського мистецтва. Так, у фільмах М. Александрова 30-х рр. як зав'язка часто присутній мотив самодіяльного оркестру («Веселые ребята», «Волга-Волга»). Мало створитися враження, що вся радянська країна безупинно щось репетирує. Хоча слід зазначити, що згодом мотив самодіяльного театру в кіно міг використовуватися й дуже інтелектуальними майстрами, як, наприклад, І. Смоктуновським у фільмі Е. Рязанова «Берегись автомобиля» (1966), де репетирують «Гамлета». Тому й у Корнійчука сюжет будується в паралельних вимірах: як ідеологічна сварка батьків і як репетиція спектаклю, поставленого дітьми.

Шекспірівський інтертекст як жанроутворююча домінанта водевільної ситуації в комедії О. Корнійчука виникає цілком закономірно як із історико-культурного погляду, так і з жанрового. Тут варто звернутися до жанрових варіантів як театру 30-х рр., так і сучасного театру та кінематографу, стосовно

«Ромео та Джульєтти», інколи далеких від традиційної трагедії. Приміром, сьогоденні вирішення «Ромео та Джульєтти» у жанрі мюзиклу, такі, як знаменита французька вистава 2001 р. (автор Жерар Пресгурвик) та наступні за нею канадська (2002), бельгійська, британська, угорська, російська (2004), австрійська (2005) версії, -- не є абсолютно новими, вони використовувалися у драматургії соцреалізму як жанрове травестування відомого класичного тексту. Популярність відомого мюзиклу Ж. Пресгурвика породила аншлаги в залах, появу фанклубів, пісні з мюзикла у найвищих рядках хіт-парадів. Це розцінюється як перемога Шекспіра. Популярність водевілю «В степах України» протягом десятиріч лише в одній країні пояснюється не тільки відсутністю кращих зразків і тиском влади, а й безумовними вартостями цього тексту саме як тексту масової культури, який теж може вважатися «перемогою Шекспіра».

Театральний інтертекст як української класики і Гоголя, так і ремінісценції та алюзії з Шекспіра, прозоро прочитуються і в стосунках молодих водевільних персонажів – Григорія й Галі, які, відіграючи головні ролі в п'єсі Шекспіра, забажали жити по-своєму. Ім'я режисера цієї вистави – бойової та незалежної Катерини, яка фехтує ціпком у чоловічій ролі та претендує на повну емансипацію радянської жінки як керівника та ідейного вдохновителя усього радянського життя, – теж є шекспірівською алюзією (Катарина з «Приборкування норавливої»). Саме завдяки «норавливій» Катерині стає можливим супротив волі батьків, які не бажають примирити свої ідейні амбіції. Тобто автор поєднує в одному сюжеті дві п'єси Шекспіра – трагедію та комедію, травестуючи їх відповідно у мелодраму та водевіль. Отже можна говорити про існування в соцреалістичному дискурсі, поряд із «колгоспною поемою», також і «колгоспного водевілю».

Шекспірівський інтертекст, який взагалі був дуже поширеним у радянському мистецтві 30-х рр. як визнаний та затверджений на той час центр західноєвропейського канону (Г. Блум), ставав інколи потужною жанроутворюючою домінантою, на якій базувалося взагалі розуміння сюжетно-

мотивної структури радянського тексту. Шекспірівський інтертекст для радянського кітчу був тим самим високим взірцем, під який створювалася підробка масової культури. Але навіть у самому жанровому виборі шекспірівського канону позначилася різна національно-культурна ідентичність радянського кітчу. Так, українська п'єса використовувала трагедійний жанровий канон у водевілі поряд із традиційно для України популярним комедійним шекспірівським канonom. Тому в комедії «першого комедіографа країни» О. Корнійчука відверто використовуються інтертекстуальні сюжетні мотиви та образи як «Ромео та Джульєтта», переведеної у план водевільної мелодрами, так і «Приборкання норовливої», прочитаної як водевіль.

Радянський канон вистав за трагедією «Ромео та Джульєтта» у 30-ті рр. був позбавлений саме трагізму, замінював справжній трагізм ідейністю та посиленням гуманістичного пафосу, що мав злитися з ідеалами соціалістичного гуманізму, коли особисті переживання сплітаються з долею суспільства. Цей канон було позначено оптимізмом, і тому фінал перетворювався на апофеоз кохання, яке сильніше за смерть. Так, найбільш вагому виставу за цією трагедією було здійснено у Московському Театрі революції (режисер А. Попов, Джульєтта - М. Бабанова, 1936). Режисер вивів цю трагедію за кордон особистих почуттів та сімейно-побутової теми, що неможливим було би для українського театру тої доби.

О. Корнійчук на кінець 30-х рр. був офіційно визнаним партійним письменником, автором п'єс «Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Правда», -- який претендував на роль сучасного радянського Шекспіра. Сучасники це добре знали, і ці претензії викликали до життя памфлети на Корнійчука, які, ясна річ, не друкувалися або існували в середовищі українських дисидентів. Так, у І. Багряного є необроблений віршований памфлет «Правдолюб», в якому феномен політичного пристосуванства та політичного свавілля дорівнюється до драматургічної категорії трагедійного:

Чудо-юдо-риба-кит...

Не творив такого світ,

Лиш могла створить єдина

Трагедійна Україна.

Памфлет заснований на протиставленні різних особистісних ролей Корнійчука у різних ракурсах, що унаочнює, за І. Багряним, пристосуванство драматурга. Для нас цікавим є наступний висновок такого різновекторного огляду цієї особистості: «А кругом – зовсім Шекспір!» [31, с.523]. Отже головна роль, яку взяв на себе український драматург – це Шекспір. (Наведене спостереження належить доктору мистецтвознавства В. М. Гайдабурі).

Соцреалізм взагалі, і п'єси О. Корнійчука зокрема, належать до формульної, масової літератури, яка перетворює класичний текст на масову підробку. До честі письменника слід додати, що, за законами такої літератури, кітч повинен бути майстерно зробленим. А травестія шекспірівської трагедії у водевіль та мелодраму повинна бути професійною. Це, безумовно, риса обдарування українського драматурга. Взагалі, творчість О. Корнійчука пропонує широкий матеріал для розгляду цих явищ.

Крім Шекспірівського інтертексту, у функції прийому «театру в театрі» виступає і театралізована ситуація з весільним генералом, у ролі якого з'являється маршал Будьонний. Його запрошують, однак, не на весілля, на яке він потрапляє вже за логікою п'єси, а на відкриття знов-таки клубу сільської самодіяльності. Найдивніше й казково-театральне полягає в тому, що Будьонний таки приїжджає в степове село, щоб подивитися п'єсу Шекспіра про любов, яка, за радянським дискурсом, сильніша за смерть... Тобто створюється карнавальний феєрверк, аналогічний ситуаціям у фільмах Александрова.

До стихії карнавалізації належить також і прийом «інкогніто», за допомогою якого виникає в селі секретар обкому партії. «Інкогніто» веде походження від «Ревизора» Гоголя й у віддаленій перспективі -- від загальноєвропейського фольклорного мотиву мандрівок непізаного переодягненого короля. Традиційна роль «інкогніто» -- таємна інспекція й подальші висновки з покаранням винних і нагородою праведних. Театральність

цієї ситуації створюється за рахунок перевдягання й подвійної зміни професійних ролей.

Радянська дійсність 30-х рр. уніфікувала семантику одягу, тому в О. Корнійчука секретар обкому й шофер одягнені однаково. Єдина деталь, яка спантеличує недосвідчених селян, – окуляри, які, за їхньою логікою, повинні належати начальству, а насправді належать шоферові... Перевдягання для радянської моделі поведінки можливо лише за двома типами: щоденний робочий одяг і офіційний. Так, потрапляючи в офіційну ситуацію складання протоколу, Часник і Галушка вимагають принести собі піджак з орденами й переодягаються на кону.

Театралізовано будуються й відносини між двома антагоністами, сусідами й друзями, а в майбутньому й сватами, Часником і Галушкою. З першої дії, коли сільський міліціонер змушений писати протокол про бійку між двома головами колгоспів, стає очевидним, що перед нами типовий фарс, де персонажі «відіграють на публіку». І, хоча мотиви бійки принципові – «спекулятивна», як уважає «правильний» Часник, ціна на колгоспне сіно, яку встановив Галушка, -- це не руйнує жанру фарсу. Сміх цієї сцени – теж фарсовий, будується на невідповідності між побутовою бійкою й військовою термінологією, за допомогою якої її описують колишні воїни й орденоносці – Часник і Галушка. Пародія на біблійний сюжет про Вавилонську вежу – сцена будівництва високого паркану між сусідами, що затіяв ображений Галушка, а згодом, подумавши, разом із Часником недобудований паркан зруйнував.

Дивним нерозумінням умовної, бурлескної стихії п'єси викликана сучасна критика цього мотиву В. Скуратівським. Критик вважає, що драматург обмовляє сільську культуру й українське село, де здавна ніколи не було ніяких парканів між сусідами. З таким же успіхом можна було обвинуватити М. Александрова й Л. Утьосова в наклепі на гірське село -- скотоферму «Прозорі ключі», зображену на початку фільму «Веселые ребята». Але якщо Л. Утьосов, одеський єврей за походженням, відверто й навмисно не збігався з образом гірського пастуха, то образи Часника і Галушки створювалися в руслі

водевільної національної традиції, і їх невідповідність реальності була не настільки явною. Проте й в одному, і в іншому випадку домінувала театральна умовність міфу й казки, голлівудсько-мексиканського в Г. Александрова й псевдоукраїнського в О. Корнійчука.

Особливо виділяються в комедії різноманітні інтертексти Гоголя. І якщо стихія класичного українського водевілю надавала можливості трансформувати й пристосувати до потреб радянського кітч вихідний драматургічний жанр, популярний на українському ґрунті, то знайома гоголівська стихія свідчила про перетворення на кітч російської класики, у якій традиційно обігривалася українська тема.

Фетишизація російської класики в 30-ті рр. була не менш знаковою, ніж інтерес до самодіяльних театрів. Гоголівськими ж інтертекстами в літературі 30-х рр сьогодні займаються як російські, так і українські вчені, це дуже широка галузь. Шкода, однак, що драматургія соцреалізму не знайшла в цих дослідженнях гідного місця.

Що ж стосується водевілю Корнійчука, те він був свідомо орієнтований на гоголівський текст «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», в якому художня манера побутового гротеску й сатири значно відрізняється від повістей «Вечеров на хуторе...».

Отже, орієнтуючись на текст Гоголя, український радянський драматург так чи інакше включав свою комедію-водевіль у певний історико-культурний ряд, у якому є й роман Нарезного, і український барочний вертеп. Це доводить, що колгоспний водевіль виник не на порожньому місці з нічого, як штучний гомункулус радянської ідеології. Він був майстерно кітчизизованим з наявного класичного матеріалу. Адже основне в кітчі --- це не тільки орієнтація на класичні зразки, як національні, так і взяті із близького й далекого контекстів, -- а й професіоналізм виконання. Усе це присутнє в колгоспному водевілі.

Уже перші варіанти назви комедії недвозначно апелюють до збірника «Миргород»: «За що посварилися Саливон Часник з Кіндратом Галушкою». Сліди «Повести о том, как поссорились...», а також повістей «Сорочинская

ярмарка» і «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» зі збірника «Вечера на хуторі близ Диканьки», -- знаходимо й на рівні антропонімії. Так, прізвище Івана Нікіфоровича в Гоголя -- Довгочхун, а в Корнійчука агент колгоспу «Тихе життя» -- Довгоносик. Герой «Сорочинской ярмарки» -- Солопий Черевик, а герой «В степах України» -- Саливон Часник. Прізвище міліціонера в Корнійчука -- Редька, що відсилає до хрестоматійної гоголівської метафори: «Голова у Івана Івановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Івана Нікіфоровича - на редьку хвостом вверх» [Тут і далі цит. за: 113].

Знаходить своє відображення й гоголівський гротесковий образ свині, яка в «Повести о том, как поссорились...» украла скаргу, а в «Сорочинской ярмарке» пугала Солопя Черевика. У комедії Корнійчука Палажка Часник завідує свинофермою. Свиня-рекордсменка Примадонна народила поросят більше, чим могла прокормити. Зоотехнічна наука не допомогла, тоді Палажка вигадує замовити телям дерев'яну порожню свиню (гоголівська свиняча голова – мертво тіло) з дірками в животі, щоб пролізли пляшки з молоком... Метафора суто гоголівська.

Вертепність стає структуроутворюючим стрижнем дії в комедії Корнійчука, де панує гоголівська наскрізна ігрова стихія. Так, можна припустити, що прототипом Будьонного в п'єсі виступає городничий Петро Федорович із «Повести о том, как поссорились...», адже городничий у Гоголя, як і радянський маршал, вийшов з нижчих солдатських чинів, зробив військову кар'єру, має прострелену ногу й увесь час поривається розповісти про свої бойові подвиги. Фінальний епізод зі спробами примирення двох друзів відбувається на асамблеї, яку дає городничий почесним городянам. Маршал Будьонний же в Корнійчука приїжджає в село саме для того, щоб бути присутнім на відкритті сільського клубу, який асоціюється зі своєрідною радянською асамблеєю.

Приєм «інкогніто», за допомогою якого з'являється на селі секретар обкому, безпосередньо пов'язаний з «Ревизором», а мотив перевдягання в одяг, не властивий амплуа героя, походить від барочної традиції Гоголя, зокрема, до

відомої сцени демонстрації старого одягу на початку другого розділу «Повести о том, как поссорились...». У Корнійчука, як і в Гоголя, демонструється на початку «бойових дій» між друзями-сусідами саме парадно-військовий одяг. У Гоголя: мундир, козацький бешмет, каптан, жилет. У Корнійчука – парадний піджак з бойовими орденами. Цілком відповідає театралізованій стихії комедії Корнійчука й гоголівське порівняння сцени демонстрації одягу з «необыкновенным» вертепом. Вертепність побудови в Гоголя перетворює миргородський побут на ігровий, карнавальний. Тут усе бутафорія, як у вертепі. Дослідники відзначають, що описи речей із сімейної скрині Івана Никифоровича нагадують розповсюджені в XVII -XVIII ст. сатиричні «Описи приданому». Ці речі, непотрібні для сучасного життя, надають повісті певний балаганно-музейний статус. Вони для персонажів повісті завжди залишаються новими й можуть завжди служити предметом для сварок і позовів [5]. Так і бойове минуле Часника й Галушки, як і фігура радянського маршала Будьонного, перетворюються на радянську балаганно-музейну реліквію, здатну залишатися завжди новою для персонажів, як і для радянських глядачів.

Стилістика бюрократичного протоколу, який складає сільський міліціонер, у свою чергу походить від знакових скарг малоросійських дворян у повісті Гоголя. Але кляузи миргородських дворян витримані в стильовій традиції демократичної сатири XVII століття. Протокол же в Корнійчука демонструє можливості радянського бюрократичного «новоязу» і співвідноситься з лексикою персонажів. Якщо в Гоголя малоросійські дворяни, на відміну від стилю своїх скарг, розмовляли живою мовою, то селяни в Корнійчука відтворюють мовну атмосферу маргінальної радянської дійсності, яка широко використовувала театральний дискурс.

З колгоспним водевілем Корнійчука, на щастя, відбулося саме те, чого побоювався її рецензент Сталін: «Стихія веселоців у комедії може відволікти увагу читача-глядача від її змісту». Вона перетворилася на розважальний жанр масової культури. Зміст же комедії, що демонстрував певні положення партійної тактики на селі, дійсно застарів. У рецептивній жанровій свідомості

людини ХХІ ст., яка володіє історичним знанням, цей драматургічний текст О. Корнійчука усвідомлюється як синтез соцреалістичного кітчу й сучасної «комітрагедії». Адже досвід масової культури в умовах нелюдського соціально-економічного експерименту більшовиків на родючих землях українських колоній залишиться унікальним саме як досвід колоніального кітчу.

Отже жанровий шлях радянської драматургії від «колгоспної комедії» до трагігротеску, трагіфарсу був історично закономірним. І хоча вибір жанру у 30-ті рр. був з художнього погляду випадковим, непередбачуваним, пояснювався соціально-політичними чинниками, які для культури варто визнати випадковими, але пізніше цей вибір став усвідомлюватися як закономірний. «Колгоспна комедія» наразі складає важливу частину історичного дискурсу соцреалізму.

Наразі вже стало очевидним, що зведення феномену соцреалізму до диктату влади над мистецтвом і пристосовництву малоталановитих, але енергійних авторів -- не здатне пояснити популярність в історії культури творів, свідомо брехливих з історичної точки зору. Вони цікаві ще і як один з перших послідовних досвідів впровадження в тоталітарну свідомість матриць масової культури на матеріалі найбільш діючого із усіх родів літератури – драми. І в такому аспекті вони повторно повинні бути ретельно проаналізовані.

3.5.2. Імідж українського драматурга О. Корнійчука як «чужого-свого» у фантастичному бойовику київського російського письменника В. Некрасова та радянська біографія як драматургічний кітч

Культурний потенціал формульних жанрів створює напругу не тільки всередині тексту, а й на позатекстовому рівні, заторкуючи суміжні культурні галузі. Постать самого О. Корнійчука, безперечно, двозначна в історії української культури, сама по собі була предметом жанрових експериментів інших авторів. З погляду масової радянської культури це надзвичайно цікаве явище. Так, не тільки «колгоспний водевіль» «В степах України» може бути

прочитаним як історичний трагігротеск, а й соціальна роль самого автора в радянській дійсності знаходила подібні жанрові інтерпретації. Трагіфарсовий імідж відомого українського драматурга створювався зокрема його російськими колегами-письменниками.

Так, у спадщині відомого російського письменника-емігранта Віктора Некрасова, корінного киянина, зберіглося незвичайне оповідання-памфлет під назвою «Ограбление века, или Бог правду видит, да не скоро скажет», головним героєм якого, поруч із самим автором, є легендарний український драматург та радянсько-партійний функціонер Олександр Корнійчук [339].

Події твору відверто гротескно-фантастичні, адже описується гангстерський наїзд автора на квартиру немолодого драматурга та вилучення під дулом пістолету усіх грошей та дорогоцінностей з ультиматумом віддати все до Фонду Миру і водночас висунути на Ленінську премію О. Солженіцина, визволити з табору Синявського та Даніеля з наступним присудженням їм звання Героїв Радянського Союзу, добитися призначення І. Дзюби головним редактором часопису «Вітчизна» з наступним обранням членом-кореспондентом АН УРСР, а також визнаному першому комедіографу країни написати комедію в п'яти діях, де висміюється панарабізм, і, нарешті, не виступати на наступному з'їзді письменників, а замість цього – покласти вінки до пам'ятника Невідомому солдату або Тараса Шевченка у Москві – за вибором.

Незважаючи на те, що автору оповідання довелось багато постраждати особисто від свого сановного героя, в памфлеті постає фігура зовсім не злодія, а літньої хворої людини, яка цілковито відверто відіграє свою роль. Пограбований звертається не до міліції, а до партійного керівництва Спілки письменників, де авантюрному герою-автору вдається переконати всіх у психічній хворобі постраждалого. На побачення на Центральному київському пляжі розхвильований пограбований з'являється у костюмі з краваткою і збентежено відмовляється віддати у заставу свій партбилет, адже цю річ не можна нікому віддавати.

Сталося так, що саме Віктор Некрасов, який люто ненавидів партійно-радянських висуванців і навіть не зміг жити в рідному місті, де правило бал радянське лицемірство, залишив точний та правдивий портрет інтелігентної людини, яка щиро зростила власне обличчя з радянсько-партійною маскою, яку вважала своєю і не могла би ніколи зрадити.

Герой Некрасова викликає почуття симпатії, можливо, всупереч бажанню автора. А, можливо, просто не міг один київський письменник написати цілком вороже про іншого київського письменника, навіть тоді, коли він його люто ненавидів. Саме таке свідoctво є найбільш цінним. Некрасов, співчуваючи своєму героєві, завершує памфлет фразою: «Так, кепські справи у мого Євдокимича». Жертва-месник зростається з власним героєм – радянським сановником від літератури. Їх об'єднує час, який потребує зараз не мистецтва забування, а мистецтва пригадування.

З погляду імагології образ О. Корнійчука у В. Некрасова, зберігаючи риси «чужого», втім, позбавлений протиставлення за національною ознакою. Для київського російського письменника Корнійчук репрезентує не інший національний тип, а інший соціально-психологічний тип. І цей тип політичного пристосування глибоко ворожий самому автору памфлету. Він «інший». Причини відсутності в образі О. Корнійчука національних рис не тільки в тому, що для В. Некрасова постать партійного функціонера була позбавленою будь-якої національності за визначенням, а й у тому, що сам В. Некрасов органічно належав до київського топосу, інтернаціонального за історичним походженням. Київська модель «іншого» ніколи полярно не протиставляла своїх персонажів за національною ознакою, можливо, за винятком євреїв, етнос яких завжди був відособленим за причин державного створення кордону проживання в Україні взагалі.

До того ж В. Некрасов, незважаючи на свою генетичну ненависть до радянських урядовців, був завжди людиною все ж таки радянською, автором дуже відомої військової повісті «В окопах Сталинграда», відзначеної Сталінською премією. Отже в його соціальному сприйнятті київський

історичний інтернаціоналізм поєднувався з новітнім політичним радянським інтернаціоналізмом. Але при тому В. Некрасов завжди був саме російським письменником. Втім, імідж українського письменника в його памфлеті був перш за все іміджем письменника радянського, який вдало пристосувався до політичного режиму й став сам його часткою.

Але «ковбойський» план автора передбачав певне «перевиховання» свого персонажу, якого змусити бути чесним перед суспільством можна було лише під дулом револьверу. Така «ковбойська» роль цілком відповідає реальній особистості В. Некрасова, солдата, який пройшов Сталінград. Але в цілому ця ситуація безперечно належить жанрам масової культури: вестерну, бойовику тощо. Пародійний струмінь, що визначає цей памфлет, немов би заздалегідь передбачає стихію «кривавої» пародійності у сучасному кінематографі Квентіна Тарантіно. Отже, О. Корнійчукові довелося ще стати героєм пародії на вестерн та гангстерський фільм. Це ще один, несподіваний аспект жанрової взаємодії української та російської літератур.

В ювілейному зверненні до постаті письменника О. Клековкін писав кілька років тому: «Скільки б ми не сперечалися сьогодні про те, «добрим» чи «поганим» драматургом був Олександр Корнійчук, важко заперечити, що саме йому вдалося талановито написати парадну історію країни більшовиків, за якою багато хто дотепер вивчає своє минуле. І саме в такій якості, витанцьовуючи на паркеті, він не тільки підняв соціальний престиж театру і драматургії на висоту, що нам, його нащадкам, здається вже й абсолютно недосяжною, але і створив нову традицію, якої до нього в Україні не існувало. Можливо, саме в цьому і складалася його місія» [230].

Актуальність звернення до одіозної постаті радянського драматурга-висуванця пояснюється ще і тим, що саме українському автору вдалося створити еталонний тип драматургії соцреалізму, його почуття театру було бездоганним. Не треба забувати і той факт, що п'єси О. Корнійчука йшли не тільки на головних сценах колишнього Радянського Союзу, а й виставлялися майже в усіх театрах країни. Кожен його опус ставав загальнорадянським

«хітом». Радянська кар'єра драматурга була фантастичною навіть в умовах тоталітаристського абсурду.

У дискусіях про вимушений конформізм та мімікрію у творчості класиків літератури радянського періоду, розподілу письма на примітивно-захисне та таємно-приховане якимось забувається, що творча індивідуальність неподільна, і значно пліднішим було б пильніше придивитися до масовокультурного дискурсу цієї літератури, до створення маргінального по відношенню до європейського модернізму та постмодернізму і водночас унікального досвіду засвоєння і переробки традицій і жанрів масової культури.

З цього погляду українські радянські п'єси, що трансформували національні здобутки комедії, мелодрами та водевілю, незважаючи на свою старомодність і навіть застарілість, напрочуд близько підходять до сучасного європейського контексту масмедіа, який дійшов до вітчизняної рецепції вже тоді, коли потік власного матеріалу, неточно означеного терміном «соцреалізм», вже припинився. Тому повернення до спадщини одного з найодіозніших драматургів Радянської України зовсім не виглядає архаїчним або ж академічним. Це розмова про можливості сучасної масової культури.

Один із плідних напрямків цієї розмови – розгляд примітивно-тенденційної творчості «соцреалістів» у річищі такого мистецького явища ХХ ст. як кітч. Не тільки тексти п'єс будуються за цим жанровим різновидом, а й сама біографія як біографія радянської людини, *homo soveticus*, відповідає канонам масової культури. Отже текст біографії співвідноситься із текстом драматургічним. Отже, В. Некрасов немов би дешифрує цю ситуацію біографії як кітчу у своєму остаточному оформленні наприкінці життя немолодого драматурга, висловивши наприкінці власного памфлету попуст у ставленні до свого запеклого ворога, назвавши його «своїм» та у просторічній формі побатькові «Євдокимович». І це не стільки іронія, скільки визнання складностей жанру біографії як кітчу.

3.6. Міжжанрові взаємодії радянської формульної драматургії: синтез та трансформація жанрів (комедія – водевіль – неоромантична мелодрама – психологічна мелодрама -- кримінальна мелодрама).

У попередніх розділах ми намагалися показати, що жанровий рух у 30-ті рр. підпорядковувався законам не вибуховості, а тяглості, поступовості, що проявлялося у домінуванні жанрово визначених, цільних форм, незалежно від того, чи належали вони до формульного або інноваційного ряду. Такі форми склали трагедійну парадигму, в яку входила так звана «оптимістична трагедія» та умовно нами названа «колгоспна трагедія», а також до певної міри комедійна парадигма, яку було реалізовано у жанрі «колгоспної комедії».

Відносно комедійних жанрів, особливо водевілю, а також мелодрами, які традиційно складають масову парадигму драматургії, слід зазначити, що для них був характерним також і жанровий синтез, який, утім, не призводив до переходу у стадію вибуху.

Тут ми розглянемо саме синтетичні жанрові форми, трансформацію жанрів, і передусім, жанр мелодрами. Ці жанри розвивалися переважно всередині парадигми масової культури, і не створювали принципово інноваційних проектів. Можливо, саме це стало причиною багаторічної не уваги до них дослідників української та російської літератури. Навіть вибухові процеси у пізнішому постмодерні, які об'єднали високу та масову культуру в одному дискурсі, не змусили обернутися до попередника -- вітчизняної масової культури 30-х рр.

Історично найбільш масовим жанром, починаючи з ХУІІ-ХУІІІ ст., поряд з комедією ситуацій, завжди була мелодрама, яка обслуговувала найдемократичніші верстви населення країн Європи. Порівняльну історію мелодрами ще не написано, але очевидно, що є національні театральні культури, в яких мелодрама до певної міри визначає культурну ідентичність. Такою є українська культура, і в цьому її відмінність, скажімо, від російської, де мелодрама завжди посідала лише одну з багатьох жанрових позицій. Нам

вважається, що відмова елітарної критики від мелодрами, яка відбувалася протягом усієї переможної ходи мелодрами українським коном, наразі може вважатися такою ж застарілою, як і відмова від спадщини радянської літератури взагалі.

3.6.1. Канон європейської «добре зробленої п'єси» у водевілях та неоромантичних мелодрамах І. Кочерги 20-40-х рр. та російська модифікація жанру мелодрами («Таня» О. Арбузова).

Українська мелодрама, щоб позбутися традиційного етнографізму і стати жанром ХХ ст., повинна була пройти шлях європейського театру і бути просто «добре зробленою п'єсою» – елегантною, легкою, витонченою, грайливою, нарешті, інтелектуальною. Це сталося у творчості справжнього майстра цього жанру у ХХ ст. – І. А. Кочерги – драматурга-романтика, який розробляв переважно жанрові різновиди романтичної казки у поєднанні з мелодрамою і водевілем, що з погляду високої культури неприпустиме в жанровому відношенні. Саме цей синтез на перший погляд неспіввідносних жанрів і становить специфіку його творчості.

Його фантастичні гривуазні мелодрами й водевілі, генерування сюжетів та мотивів під впливом німецького класичного романтизму, а також потужний струмень мелодраматизму від французької мелодрами, яким пройняті його навіть прийняті офіційною критикою й нагороджені державними преміями п'єси, -- усе це сьогодні вочевидь сприймається цілком органічно в загальноєвропейському дискурсі масової культури першої половини ХХ ст.

Саме цей дискурс соціалістична культура, так само, як і позасоціалістична, протиставляла серйозному мистецтву. Коли К. Грінберг у 30-ті рр. писав, що авангарду протистоїть не класичне мистецтво а кітч, то ця альтернатива принципово не відрізнялася від соцреалістичної радянської критики тих часів.

П'єси І Кочерги водночас і були схожими, за прагненням драматурга увійти в сучасну йому радянську літературу, на соцреалістичний канон, що саме й вироблявся у 30-ті рр., й якимось дивно не збігалися з ним, попри всі намагання автора. Справа в тому, що письменник орієнтувався не на новітній канон масової культури соцреалізму, до якого прагнув, а на модифікацію традиційних драматургічних жанрів та введення їх у контекст сучасної йому масової культури. Парадоксально: його пошуки були ближчими до пошуків європейської добре зробленої п'єси, ніж до драматургічної діяльності сучасників. Національна модель драматургії, що належала до феномену масової культури, створювалася не тільки О. Корнійчуком, І. Микитенком, а й І. Кочергою.

У попередні роки склався еталон оцінки драматурга лише за його найвищими творами, такими як «Свіччине весілля», «Майстри часу» («Годинникар і курка»), «Ярослав Мудрий», «Пророк», – і водночас визнання решти його спадщини значною мірою вторинною, якщо не сказати невдалою, несучасною, старомодною, провінційною. Насмілимося стверджувати, що така оцінка свідчила скоріше про моножанровий напрямок критики, аніж про значення творчості драматурга у пошуках модерної стилістики в умовах репресивного існування. Наразі старомодні твори Кочерги сприймаються дещо інакше, і сміливе поєднання несумісного, жанрова поліфонія виглядає як поодинокий експеримент на тлі моножанрової уніфікації у добу 30-х -40-х рр. Орієнтація драматурга на мистецьку штучність, нежиттєподібність у несподіваних карколомних сюжетах, перевага дії над характером, легка театральна гра із глядачем, стандарти «добре зробленої п'єси», модернізація жанрів водевілю і мелодрами – все це сприймалося на території Російської, а потім Радянської імперії не так, як, як сприймалися б, в Європі чи Америці.

Твори І. Кочерги, вихованого на російській і європейській класиці, значною мірою не відповідали нормам ідейної драматургії. Так само не відповідало дійсності штучне намагання радянської критики бачити українського драматурга на шляху до реалізму, тим більше, соціалістичного. Якщо ж позбутися цих обов'язкових для минулих років критичних стандартів і розширити контекст творчості драматурга за межі національної російської літератури, то можна не тільки побачити певну близькість до традицій європейської культури, але й дещо вище оцінити доробок драматурга. Його твори зорієнтовані значною мірою на стилістику тієї масової культури, з якою сьогодні неможливо не рахуватися і яка абсолютно не сприймалася у попередні роки. А той факт, що ця стилістика поєднується із вишуканістю неоромантичної форми, яку автор самотужки розробляв у драматургії, не маючи змоги співвіднести свої пошуки з загальноєвропейськими тенденціями ХХ ст., робить його твори унікальними. Старомодність мелодрами і водевілю, які у сучасній драмі переживають чергове відродження, виявляється парадоксально співзвучною сьогоднішній культурі мас-медіа. Тобто твори драматурга мають не виключно історичне значення. Необхідність зважати на смаки пересічного інтелігента створили те барокове поєднання романтичної зануреності у світ мрій, що безпосередньо походить від читання Гофмана, -- та естетичну невибагливість масової культури. Балансування на межі естетичного смаку й подалі закидали критики вже відомому драматургові.

Але можна подивитися й під іншим кутом зору. Як на сьогодні бачиться, творча доля І. Кочерги немов би віддзеркалювала загальну ситуацію з українською драмою у ХХ ст.: синтез романтичної мелодрами і намагання вийти на рівень європейської культури. Це позначилося на виборі як жанрів, так і напрямів. Неоромантична стилістика Кочерги протягом майже всієї творчості існувала в шатах масової культури, спочатку породженої провінційністю, потім – радянським типом свідомості, до якого треба було пристосуватися. Закиди у невибагливості та невисокій художній майстерності значної кількості творчого доробку майстра можна обернути на з'ясування тих

унікальних національних особливостей, що їх набула вітчизняна культура у ХХ ст., входячи із своїм досвідом у європейську цивілізацію. Рівень освіти І. Кочерги і знання мов давали йому можливості засвоювати безпосередньо досвід європейського романтизму і створювати неоромантичні мелодрами протягом усієї творчості. Н. Кузякіна [264] наводить низку постатей німецьких і французьких романтиків і неоромантиків, що безпосередньо вплинули на першу неоромантичну драму Кочерги «Песня в бокале» (рос. 1910-1911, пізніший пер. 1926 р. П. Тичини). Це Г. Гейне, Л. Тік, Новаліс, Е. Гофман, А. Мюссе, Е. Ростан. І головне місце, безперечно, належить Гофманові. Дослідниця вважає, що захоплення романтизмом та неоромантизмом значною мірою визначало і романтичні погляди письменника на людину, роль випадковостей в її долі, на мистецтво і його роль у суспільстві, на перетворення мистецтва на засіб втечі від осоружної буденщини. Слід зазначити, що поетика неоромантизму у драматурга виявляється на подив стійкою. Не лише перша драматична спроба, а й остання п'єса «Пророк» (присвячена останнім рокам життя Т. Шевченка) позначені цими рисами. Тобто драматург, якого можна значною мірою звинуватити у пристосуванні до умов радянської дійсності у 20 – 40-ті рр., насправді лишався вірним обраному неоромантичному напрямку до кінця, навіть тоді, коли в Європі він вже вичерпав себе.

Окрім безперечно наявного загального впливу Гофмана, творчість І. Кочерги, особливо рання, має ще одне джерело інтертекстуальності – жанрового характеру. Йдеться про неоромантичну драму французького драматурга Е. Ростана, що вплинула також і на драматургію Марини Цветаєвої, яка в юності перекладала віршовану драму Ростана «Орля» і була у захопленні від цього твору. Зокрема, вплив Ростана безумовно позначився на такому її творі, як «Приключение (Казанова)», де відчутний вплив драми Ростана «Сірано де Бержерак». Це захоплення здавалося вульгарним, скажімо, Анні Ахматовій, яка не розуміла вибору таких «салонних», на її погляд, книжок і досить різко висловлювала свій подив стосовно Цветаєвої. Дійсно,

неоромантична драма Е. Ростана, яка з'явилася наприкінці ХІХ –поч. ХХ ст., мала як своїх притрастних прихильників, так і скептиків [Тут і далі за: 435].

Першу велику віршовану п'єсу французького драматурга – «Романтики» -- було написано в 1891 р. Через три роки п'єсу була виставлено театром Французької комедії в Парижі в один вечір із драмою Ж. Роденбаха «Покривало» і п'єсою Луї Марсоло «Пов'язка Психеї». «Романтики» мали успіх. Відомий літературний і театральний критик того часу Рене Думик писав у журналі «Revue des Deux Mondes» по приводу цього спектаклю: «У "Романтиках" усього потроху - отут і спогади про італійський театр, про комедіях Мариво, про ідилії Флоріана, але найбільше це нагадує стилізацію в манері Банвіля чи Ришпена» [319]. Останнє свідчення надзвичайно важливе – адже стилізація складає істотну рису стилю Модерн. У своїх перших мелодрамах і водевілях І. Кочерга теж вдавався до легких і грайливих стилізацій у стилі Модерн. Для української драми, що засвоювала переважно досвід символізму, стилізації в дусі канонів салонної добре зробленої п'єси були не тільки не дуже поширеними, а й унікальними. Школа стилізації в Модерні не тільки вважалася необхідною для творчого навчання, але й складала суттєвий елемент риторики цього стилю. Ця школа була для І. Кочерги суттєвою настільки, що багато років потому він полемічно орієнтувався на ці канони, намагаючись протиставити герою неоромантичної мелодрами образ сучасного героя. Утім, сюжетна побудова завжди залишалася похідною від школи добре зробленої п'єси.

Щодо п'єс Ростана, то їхня доля в Росії та в Україні свідчить про надзвичайну салонну популярність, повз якої не міг пройти початковець-драматург І. Кочергін.

Як відомо, для масової культури обов'язковим є наявність елементарних загальнолюдських високих емоцій та переживань, зрозумілих як простолюдинам, так і інтелектуалам, і, першою чергою, найсильнішої з таких елементарних емоцій – кохання. Потужний струмень сентиментальності, яким просякнута ця історія кохання, не тільки, як вважав Горький, протистоїть своїм

«ідеалізмом» «злиденному духом часу» як «ілюстрація сили ідеї і картина прагнення до ідеалу», а й утворює стійкий жанр неоромантичної мелодрами, конче затребуваної модерним суспільством на порозі ХХ ст.

Намілимося твердити, що творчість Ростана була для І. Кочерги, втім, як і для М. Цвєтаєвої, не тільки школою майстерності. Якщо перші драми українського драматурга, дійсно, були позначені з боку жанрової побудови значним впливом школи неоромантизму як романтичні мелодрами, то пізніше під впливом естетики соцреалізму та необхідністю відповідати її канонам, автор починає безнадійну боротьбу з героєм мелодрами і програє. Від сентиментальності та мелодраматизму йому так і не вдалося, на щастя, позбутися. Тому його багаторічний досвід унікальний: не тільки тим, що багаторічний (в українській культурі 20-50-х рр. це, дійсно, рідкісне явище), а й тим, що послідовний. В його останній п'єсі «Пророк» відчувається те ж сакральне ставлення до ролі поета у суспільстві, те ж тяжіння до мелодраматизму та ідеалізації, що і у неоромантика Е. Ростана.

Перша п'єса І. Кочерги – російськомовна «Песня в бокале». Це історія романтичних пошуків утраченої музичної мелодії у середньовічній Німеччині. Невипадково вже у першій драмі створюються певні сюжетні, мотивні та характерологічні стереотипи, які потім повторюються, а це -- одна із жанрових ознак масової культури. Так зароджується поєднання неоромантичної і салонної стилістики, властиве для творчості драматурга.

До цих мотивів відносимо, по-перше, мотив пошуків утраченої речі: мелодії, як у першій драмі-казці; рецепту чарівного печива, як у першій українській п'єсі «Фея гіркокого мигдалю» (1925), яку тогочасний театр оцінив як сміливу спробу відтворення української пасторалі; алмазного жорна в однойменній історичній мелодрамі з часів Коліївщини (1927); загублених військових вагонів у п'єсі «Марко в пеклі» (1928), створеній на ґрунті української комедії-переробки 20-х рр.; чаші Ярослава Мудрого в однойменній п'єсі (1942) – ескізові до великої драматичної поеми «Ярослав Мудрий» (1944, 1946). У метафоричному плані це пошуки краси, як у драматичній поемі на

історичному матеріалі «Свіччине весілля» (1930), пошуки втраченого часу, як у «Майстрах часу» («Годинникар і курка», 1933). Ідеальні пошуки мрії через перешкоди одним із джерел жанрової інтертекстуальності, безперечно, мають мелодраму неоромантизму, зокрема, «Принцесу Мрію» Е. Ростана, де середньовічні категорії краси трансформуються у модерному салонному тексті.

По-друге, це наскрізні характери, насамперед жіночі, що повторюються з незначною варіативністю, як, наприклад, образ чистої дівчини, яка має неабияку силу волі для здійснення рішучих вчинків заради свого кохання (Леся у «Феї гіркою мигдалю», Стеся в «Алмазному жорні», Меланка у «Свіччиному весіллі»).

По-третє, побудова сюжету має ознаки неоромантичної мелодрами і в історичних п'єсах, й у п'єсах на сучасному матеріалі, насамперед у потрактування теми смерті як засобу вирішення драматичного конфлікту. Трагедійність не властива для драматурга. Він завжди переводить жанровий вказівник у бік неоромантичної мелодрами, жанру, який він послідовно розвивав протягом багатьох років, адже цей жанр надавав можливості поєднати вимоги не уповна прийнятної сучасності із проекцією на масовий театр. Сьогодні дедалі переконливішим здається необхідність оцінювати творчість драматурга за його жанровими канонами, а не вимагати неможливої уніфікації. Мелодрама, яка була історично нейтральним жанром у ХУП-ХУШ ст. і сприймалася цілком серйозно, на початку ХХ ст. вже усвідомлювалася або як архаїка, що переходить до розряду салонного читання, або як предмет для стилізацій та породіювання. Переважний реалізоцентризм російської та української критики того часу на порядок денний висував безособовий жанр «просто» драми.

Почавши з романтичної драми «Песня в бокале», український автор створив собі сценічне ім'я за допомогою гривуазної п'єси за мотивами романтичної казки «Девушка с мышкой» (1913), що мала неабиякий успіх у театрах легкого жанру та стала сценічним дебютом російського драматурга Івана Кочергіна. Твір Кочерги мав досить широкого глядача, й не тільки

провінційного, а з цим неможливо не рахуватися, попри його вкрай низьку естетичну оцінку. Подалі еротику грубого фарсу в поєднанні з атмосферою романтичної легенди та салонної драми можна знайти у фарсі 1915 р. «Охота на единорога», що мала неабияку популярність на петербурзькій сцені, у «кривавій» символічній мелодрамі «Женщина без лица» (1917). Драматург пише низку п'єс, випробовуючи можливості поєднання салонної драми з поетичною легендою, де діє романтичний герой у побутовому оточенні («Цитата из книги Сираха», 1914). Це була спроба протистояння провінційному етнографічно-побутовому театрові.

Найхарактернішою п'єсою поч. 20-х рр. з погляду жанрового синтезу п'єсою слід вважати російськомовну драму «Выкуп» («Свадебная поездка Маруси») (1924), де ледь не вперше з'являється улюблена тема драматурга – романтичні пошуки щастя в химерному світі, побудованому на теорії фатальних випадковостей, де кожен крок людини веде до непередбачуваних наслідків, які можна інтуїтивно вгадати, але запобігти їм неможливо. Старовинне поняття долі, фатуму розвивається у п'єсах драматурга на ґрунті не трагедії, як у класичному варіанті, і не трагікомедії, як у європейській чи американській драматургії ХХ ст., а мелодрами. За десять років у «Майстрах часу» автор повторить свою концепцію випадковостей, створивши художню модель дискретного часу і тих загадкових процесів, що відбуваються з історією людини у вибухові, кризові моменти загальної історії. Отже, маловідому п'єсу «Выкуп» можна розглядати як своєрідний пролог до твору, який зробив І. Кочергу українським радянським письменником. Є в цьому іще один нюанс.

Російськомовна творчість І. Кочергіна входить органічно до української літератури, й не лише тому, що дія тут відбувається, як можна зрозуміти, у лівобрежному українському містечку, звідки потяги прямують на Київ, Ковель і Варшаву. Унікальні для І. Кочерги ідея дискретного часу, залізнична станція як промовисте місце дії, залізничні непорозуміння і катастрофи як символ часу, пошуки вічної жіночості в очікуванні на безупинний рух потягів за розкладом і поза розкладом, героїчні жіночі образи тощо – риси багатьох п'єс драматурга.

Жанрова і стильова єдність російськомовних та українськомовних творів І. Кочерги робить мовну різницю несуттєвою.

На відміну від «Майстрів часу» 1933 р., п'єси, значною мірою зіпсованої радянською героїкою, необхідною для перемоги твору на всесоюзному конкурсі, -- «Выкуп» репрезентує типову неоромантичну мелодраму, за сюжетом якої покинутий наречений стріляється й відкликає своєю смертю колишню наречену з весільної поїздки в потягу, що волею випадковостей, несподівано для всіх, сходить з рейок після того, як героїня залишає вагон на попередній станції. Смерть Любушина стає викупом за життя Марусі. П'єсу було свого часу відхилено реперткомом, бо вона не відповідала соціальному замовленню.

Художня концепція часу І. Кочерги наближується до сучасного розуміння вибухових процесів, закономірностей та випадковостей у культурі. В мелодрамі «Выкуп» передбачуваністю може вважатися розвиток подій відносно сталого сюжетного часу. Ця передбачуваність базується на традиційній психологічній достовірності характерів старої драми: несумісність характерів педантичного Любушина та погано вихованої наївної Марусі змушує очікувати на конфлікт, що приведе до розриву. Але топос «залізнична ситуація», який у Кочерги завжди стає знаком наближення до точок біфуркації, змінює плин часу, й останній обертається на непередбачуваний. Штучність мелодраматичної ситуації, випадковість вибору, відсутність звичного психологічного детермінізму характерів, невмотивована поведінка – усе властиве жанрові мелодрами, може бути описаним у термінах теорії випадкових процесів недермінованого, дискретного часу. Варіативність сюжету стає принциповою: так, наприклад, загибель Мальванова у потягу не обов'язкова. Головним є те, що вже в цій п'єсі автором формулюється той «закон тісного часу», який випадкові процеси і випадкові шляхи зводить у ранг закономірних у пізніших оцінках. Так, у «Майстрах часу» годинникар Карфункель зовсім не має езотеричного знання про майбутнє, як здається спочатку вчителю Юркевичу, він просто обирає один із вірогідних, але множинних шляхів розвитку подій і

випадково вгадує їхній напрямок. Самого Карфункеля губить позитивна віра в закономірність та передбачуваність історії в її вибухові моменти. Проте від російськомовного аналога «Майстрів часу» автора віддаляє відстань у 10 років, коли непередбачуваними, біфуркативними, вибуховими стали не лише процеси його особистого життя, а й історія країни.

Якщо спробувати визначити типологію властивих драматургу жанрів, то ними будуть, по-перше, мелодрама «дороги» (на кшталт американського роману дороги 50-х рр.), до якої можна зарахувати й російськомовний «Выкуп», і «залізничну» п'єсу «Майстри часу», що мала розпочати трилогію, і другу частину цієї незакінченої трилогії -- «Підеш – не вернешся», присвячену покоренню простору. По-друге, це – мелодрама-пастораль та мелодрама історична, з опорою на національну традицію («Фея гіркого мигдалю», «Алмазне жорно», «Свіччине весілля»). Нарешті, це фесрічні, казкові жанри, що наближуються до оперети, приміром «Марко в пеклі».

У критиці минулих років висловлювалися сумніви стосовно віднесення цих творів Кочерги до історичного жанру, адже його цікавить не історичний процес як такий, а казковий сюжет. Проте, драматург і тут вірний самотужки відкритій ним теорії випадкових процесів в історії. Сучасна школа нового історизму, на відміну від політичної історії позитивістського типу, створює описи процесів так званої «великої тяглості» – «тривалого дихання», де надмірну увагу приділено побуту, дрібницям старовини, тобто «тлу». Саме це старовинне тло – традиційне побутове життя стародавнього Ніжина – становить найбільший інтерес у граціозному водевілі Кочерги. Тому сьогодні цілком природним було б віднесення казково-комедійних сюжетів драматурга до історичного жанру. Якщо визначати точніше, то це історична стилізація, грайлива, легка й театральна. Цікаво, що п'єса стала приводом для звинувачень з боку соціологічної критики в шовінізмі поряд із п'єсами протилежного напрямку й зовсім іншого автора – М. Куліша. У російській драматургії ті ж звинувачення висувалися на адресу драматургії В. Маяковського. Здається, такий ряд письменників лише підкреслює значущість драматургії І. Кочерги.

Жанр неоромантичної історичної пасторалі на національному матеріалі може вважатися набутком саме українського драматурга. У порівнянні з пастораллю того ж Е. Ростана «Романтики», «Фея гіркою мигдалю» І. Кочерги вигідно вирізняється національним тлом дії. Адже у ремарка до пасторалі Ростана свідчить: «Дія відбувається де завгодно, аби костюми були красивими». Водночас жарт Ростана є пародіюванням того типу драматургічних сюжетів, найвищим досягненням котрих стала трагедія Шекспіра «Ромео та Джульєтта». Кочерга, у свою чергу, відтворює казковий сюжет вільним від пародіювання.

Історична мелодрама «Алмазне жорно» (1927) звертається до часів Коліївщини – повстання гайдамаків на Правобережжі України у XVIII ст. Тема пошуків відданою Стесею алмаза, що було умовою врятування від смертного покарання її нареченого-гайдамаки, якого мали стратити в Кодні, – накладається на низку романтичних баладних сцен у стилістиці історичної казки, легенди. На думку сучасної дослідниці, в українській історичній драмі XX ст. відбувається рух у напрямку мелодрами, «в якій все помітніше артикулюється художня умовність, відхід від міметичного відтворення дійсності, через що драматична дія набуває легендарно-казкового характеру» [300, с.111]. Дія мелодрами І. Кочерги відбувається у старовинному Житомирі та його околицях. Національна драматургія створювала свій місцевий химеричний топос. Якщо герой «Народного Малахія» М. Куліша блукав вулицями та околицями и Харкова, то провінціал на той час І. Кочерга волів описувати рідні повітові містечки, най в історичному забарвленні. Сам автор писав: «...для драми історичні події правлять тільки за грізний фон, а вся фабула належить авторові» [264, с.67]. Пафос п'єси відкривався не в ненависті до гнобителів, як в аналогічних творах інших авторів, а в ідеї самопожертви, жертвовності, приреченої на загибель, але твердої у своєму чині. Історія Стесі та її кохання, а зовсім не історія гайдамаччини в її найтрагічніший період розправи в Кодні постає у творі Кочерги. Така надкласова історія не влаштовувала тогочасну критику.

У жанрі неоромантичної казкової феєрії було написано п'єсу «Марко в пеклі» (1928), створену на ґрунті української комедії-переробки 20-х рр., яка модернізувала легкі розважальні жанри оперети, ревію, комедійного огляду. В основі п'єси — пародійна стилізація прасюжету про мандрівку легендарного Марка до пекла. Пошуки червоним командиром Марком зниклих за вини шахраїв на станціях Плутанина і Чортів Тупик вагонів з військовим майном заводять його до пекла, де, за традицією Данте та Котляревського, він зустрічає знайомі постаті. У пародійному висвітленні в пекельних сценах виникає також тема сучасних театрів, близька авторові. Але Марко — герой романтичного плану, і сюжет, в якому він діє, інколи набирає рис трагізму. Мандрівка до пекла може бути інтерпретована як марення помираючого від тифу героя. Трагізмом позначені образи тих, хто ніколи не дочекається потягу на станції Чортів тупик. Та й мотив пошуків втраченого, присутній у кожній п'єсі Кочерги, перетворює традиційне ревію — жанр європейської масової культури 20-х рр., популярний також у російській «трамбовській» драматургії, — на сучасну трагікомедію. Кочерга розробляє жанр так званої «наївної п'єси», старомодної, далекої від класових принципів мистецтва доби соціалістичного реалізму.

Ситуація карнавальної гри входить до структури цієї феєричної комедії. «Марко в пеклі» становить собою жанрову модифікацію гротескної комедії, яка народжується на побутовій, життєподібній основі, синтезуючи умовне і вірогідне начало, проникаючи в глибинну сутність зображуваного. Щодо цього комедія, безперечно, ближча до пізніше створеної п'єси «Майстри часу» — однієї з вершинних у творчості драматурга, — ніж до української побутової комедії 20-х рр. Філософське осмислення категорії часу, вільна трансформація часового і позачасового, непряме включення автора в драматичну (комедійну) дію зближує цю лінію драматургії І. Кочерги з творчістю В. Маяковського.

«Я спробував знайти гострі зіставлення і гротеск в органічній сучасній темі», — писав І. Кочерга в листі до В. Василька.

Однак комунікативна структура «пекельних» сцен у феєрії І. Кочерги об'єктивно не може бути зведена до монологічного сприйняття персонажа. Більше того, це сприйняття відходить на другий план, поступаючись місцем метадіалогу, що не виводиться з «побутових» мотивувань. Натяки автора на злободенні події сучасності (літературні, театральні, політичні тощо) звернені «через голови» персонажів до глядача. Істотною частиною метадіалогу в п'єсі І. Кочерги постають театральні-драматичні ремінісценції й оцінки. Так, персонажі спостерігають за п'єсою, в якій самі беруть участь. П'єси пише не тільки фельдшер Спринцовка зі станції «Плутанина», а й чорт Фанфарієль, «діловод» підземного царства.

Елементи трагікомедії в феєрії І. Кочерги пов'язані з мотивом убоління за людину, яка опинилася «за бортом історії» (пізніше цей мотив буде розвинутий в «Майстрах часу»). Поєднання, синтез формульних «легких» жанрів з інноваційним жанром трагікомедії усвідомлюється як дуже сучасне, базове для культури пізніших епох.

Автор пише про свій намір «сполучити побут і своєрідну фантастику, навіть романтику з сатирою в одному гротескному, гострому плані [...] Та я навіть орієнтуюсь на оперетку, але не на віденську, а на стару, де була й сатира, й романтика [...] Гротескно-романтичний водевіль з куплетами, арієтками, балетом» [264, с.100-101]. Граціозна синкретична форма ХУІІІ ст., пов'язана із стилем рококо, традицію якої було забуто в радянські часи, відроджується лише наприкінці ХХ ст. під впливом жанрів масової культури, що засвоюються як зарубіжний досвід. Письменник був на вірному шляху у своєму зацікавленні синкретичною оперетковою формою, яка надає можливість глядачам відпочити, ставлячи на перший план універсальну легку й вишукану гру, професійну сценічність, театральну ефектність, більш характерних для драми європейського типу. Проте завдання сполучити сучасність із легкою та грайливою формою було надто складним, і автора переслідували творчі невдачі.

Гармонії нарешті вдалося досягти в київській драматичній поемі за топосом та за жанром – «Свіччине весілля» (1930) – найзначнішому творі цього періоду, де розробляється традиційний для письменника мотив пошуків краси, мрії-казки на історичному матеріалі. Водночас ця історична мелодрама – один із найпоетичніших творів радянської драматургії взагалі. Поклавши в основу сюжету історичний факт – заборону світла в будинках ремісників у середньовічному Києві – драматург створив п'єсу про незалежність та неповторність культури наших предків. Нашарування інонаціональних культур, зокрема, литовської, у генеалогії володарів Києва не обходить родовід тих простих ремісників-киян, які в п'єсі становлять контраст можновладцям і за можливістю користування світлом, і за національним типом культури. І. Кочерга вдається до символізації етнографічного ритуалу весілля, узагальнюючи дію рамками цехових мотивів. Це засвідчує добре знайомство автора з головною хворобою тогочасного українського кону – побутовим етнографізмом – і намагання цю хворобу подолати засобами сучасного театру. Не відмова від етнографізму, як здавалося деяким критикам українського театру, а перетворення етнографізму на умовну символічну дію. Отже, не реконструкція напівязичницького, напівхристиянського світу початку XVI ст., а його символізація з погляду сучасного мистецтва – здається, так розумів своє завдання автор. І це відповідало пошукам європейського театру XX ст.

Яскраве театральне обдарування письменника допомогло створити ефектний сюжет із старанно продуманою київською (подільською) топографією. За жанром «Свіччине весілля» – це неоромантична народна мелодрама з усіма її ознаками. Національний тип втілюється у національних жанрових формах. І те, й друге на час створення п'єси вимагали певної сміливості від драматурга, який вважав образ Меланки «поетичним символом України», дівчиною, що «пронесла незгаслим живий вогник своєї волі й культури» [256, с.436]. Лагідність, жіночість і самопожертва в ім'я кохання як риси театральної героїні – улюбленого типу І. Кочерги – були у 30-ті рр. зовсім не популярними у суспільній свідомості і справді могли вважатися

старомодними. Адже саме тоді виникає не тільки суспільний гендерний тип сильної незалежної жінки, але й відповідний театральний тип.

Створення театального амплуа тендітної жінки-підлітка, яка виходить із життєвих випробувань сильною, загартованою, професійно впевненою особистістю, -- належить російському драматургові О. Арбузову. Популярність його п'єси «Таня» (1938), яку сучасна критика вважає «найвідомішою радянською мелодрамою» [340] і за якою у 1939 р. А. Лобановим було зроблено виставу у Театрі Революції з надзвичайно талановитою М. Бабановою у головній ролі, перевершувала усі можливі межі. Молоді жінки носили зачіски, «як у Тані», баретки, «як у Тані» тощо. Ця вистава і виконавиця головної ролі увійшли в усі підручники з історії театру та російської драматургії ХХ ст., перетворившись на театральну легенду. Власне, й саму першу редакцію п'єси 1938 р. було драматургом присвячено Марії Бабановій. «Такі п'єси й таких героїнь, -- відзначала М. Давидова, -- тепер прийнято називати культовими» [147].

Для нас цікавим є те, що О. Арбузов являє собою унікальний в російській драматургії радянського періоду досвід вірності жанру мелодрами протягом усіх довгих років творчості, від першої п'єси до останньої. Критика писала про вплив на жанр арбузовської мелодрами творів Тенессі Вільямса та Джона Осборна, з іменами яких пов'язаний повоєнний розвиток цього жанру в США та Великій Британії [217]. П'єси О. Арбузова 30-х рр. були дещо іншими, більш ідеалізованими, романтичнішими. Тоді йому вдалося створити саме неоромантичний національний тип російської мелодрами, так само, як І. Кочерзі вдалося створити національний тип української мелодрами. Хоча жанр мелодрами у І. Кочерги та у О. Арбузова об'єднував час радянської цивілізації, але кожен з цих двох типів був яскраво національно ідентифікованим.

Вже ім'я героїні, що було винесено у назву п'єси О. Арбузова, вказувало на класичну пушкінську традицію. Недарма сучасний постановник старої радянської мелодрами в Російському Молодіжному театрі (РАМТ)

О. Пономарьов недвозначно підкреслив цей класичний інтертекст у сценографії. По-перше, режисер, обрав ранній варіант п'єси, пізніше переробленої двічі -- у 1947 та у 1960-х рр., а, по-друге, сам режисер відомий як інтерпретатор у 80 – поч. 90-х рр. драматургії російського авангарду ХХ ст. – О. Введенського, Д. Хармса, В. Кручених, В. Хлебнікова, як лауреат «Золотої маски» 1999 р. в категорії «Новація» Вистави за російським авангардом було просякнуто духом театральнo-драматичного снобізму, який народився як реакція на попереднє нав'язування соцреалізму як мистецтва «для мас».

Ми вважаємо знаменним перехід дуже елітарного сучасного постановника до масового тексту радянської культури 30-х рр. Цей шлях немов би поєднує авангардний дискурс з дискурсом соцреалізму і ще раз доводить, що між ними немає прірви. Це була, за висловом О. Соколянського, -- «егалітарна вистава, відкрита для безпосереднього, абсолютно нехитрого сприйняття» [434]. М. Давидова відзначає у ставленні до мелодрами О. Арбузова «культурний контекст, що радикально змінився: колись це був радянський офіціоз, нині маскульт. Початок другого акту, де герої зустрічаються в неосяжній тайзі з такою легкістю, немов це селище міського типу, відчайдушно нагадує “мильні” серіали» [147]. За свідченням театральної критики, режисер «зумів відокремити приватну людську долю, особистий подвиг від міфів епохи. [...] П'єса 1937 року дозволила йому розповісти незвичайно актуальну історію про самопожертву, любов і надії. У цій дивній мелодрамі він почув нерівний пульс самого життя» [340].

Отже, «кондову» радянську п'єсу прочитано як твір масової культури, де за радянським оптимізмом і радянською романтикою ідеї прочитується «вічна» тема жіночого «другого шансу» через прощення коханого. Сучасний режисер грає з текстом першої редакції п'єси, де героїня знаходить друге щастя не з авторитетним радянським керівником та партійцем, а з молодим якутським мисливцем. Цей варіант О. Арбузова було створено спеціально для М. Бабанової цілком в дусі голівудського вестерну-мелодрами 30-х рр. Радянський пафос губився за романтичним, поетичним сюжетом про щастя.

Введення майже казкового персонажу – якутського мисливця – перетворювало радянську мелодраму на дуже умовну казку, не історичну, як у І. Кочерги, а сучасну міфопоетичну. Сучасна критика відзначає «медвежачі» риси у зовнішності та первісно-поетичній мові цього персонажу і проводить аналогії з оніричними видіннями героїні Пушкіна («Сон Татьяны»). Отже національну традицію підтримано повністю.

О. Арбузову вдалося перевести на рейки мелодрами навіть такий сюжетний ход, який важко піддається включенню у мелодраматичну ситуацію – смерть маленької дитини. Спільний із мелодрамою І. Кочерги казковий мотив – необхідність для героїні подолати певний ворожий простір, важкий шлях, виконати фізично непросту умову, поставлену самій собі, -- вирішується по-різному, але має за основу відомий сюжетну модель, описану хоча б Я. Проппом у «Морфології чарівної казки». Якщо для Меланки в п'єсі І. Кочерги подолання власного страху було умовою збереження самого життя її коханого, то для Тані Арбузова це – самоціль, адже п'єсу задумано й здійснено як історію становлення самостійної незалежної особистості. І, здійснивши свій подвиг, вона може признатися, що позбулася страху. Дуже знаменним є психологічна деталь у сприйнятті героїні: побачивши наприкінці випробувань свого колишнього коханого, який мав намір її зрадити, і від можливості такої зради вона втекла від нього, -- нарешті зазначає, що він став немов би нижче на зріст. Тобто сама маленька Таня «підросла».

Казковість, певна «дитячість» рецепції становить жанрову рису радянської мелодрами. Невипадково одна з рецензій на сучасну виставу О. Пономарьова називається по-шкільному: «Країна невивчених уроків». Дійсно, на цю мелодраматичну дитячу країну перетворюється вся радянська держава 30-х рр. Міфічне місто Стальград, поблизу якого розгортається дія «сибірських» сцен першої редакції мелодрами Арбузова, -- це традиційний радянський російський Чевенгур, місто-мрія, реалія, якої не існує. В той час історичний Київ у Кочерги – топос, який сприймається дотиком, фізична реальність. Українська радянська мрія в творах соцреалізму була значно

матеріальніша та конкретніша за російську. Недарма й посьогодні ім'я «Мрія», яке в мову прийшло від неоромантичної рецепції радянського майбутнього, надається предметам більш, ніж конкретним, -- так названо найбільший літак, одне з небагатьох дійсно світових досягнень України.

Традиційним радянським топосом для творчості українського та російського авторів мелодрам була також і маленька залізнична станція, загублена у просторах як одної, так і іншої країн. Для І. Кочерги станція має не тільки художнє, а й біографічне значення, адже як Чернігів, так і Житомир, звідки він багато років намагався вирватися до столиці, завжди були великими залізничними вузлами провінційного (Чернігів - Ніжин) та центрального (Житомир - Бердичів) значення. Слід відзначити, що «залізничний» топос взагалі був прикметою радянської культури як такої. Подолання простору було другим за значенням, після подолання часу, ідеологічним концептом радянської утопії. Тому залізничні станції присутні в багатьох текстах радянського мистецтва. Якщо в моделі американського вестерну 30-х рр. (як і, за цією традицією, – у моделях пізнішого часу) залізниця й залізнична станція були ворожим простором залізничних компаній, які порушували екологічну та соціальну рівновагу земель фронтиру, що належали фермерам, станція та перон часто ставали місцем смерті (вестерн Дж. Менголда «Потяг на Юму»), то в радянській моделі топос залізничної станції набував казкових рис екзистенційного порогу, передню нового життя.

Дія найвідомішої п'єси І. Кочерги «Майстри часу» відбувається в різні роки на маленькій залізничній станції, так само, як і дія казки-феєрії «Марко в пеклі». У знаковій для рецепції радянського топосу п'єсі О. Афіногорова «Далекое» співпадає назва твору та назва сибірського полустанку. Важливість цього топосу саме для 30-х рр., коли освоювалися нові простори, засвідчують також і зміни в двох редакціях арбузовської «Тани». Якщо у першій редакції 1938 р. друга дія починається на маленькій автостанції (аналог залізничної станції) близ міфічного сибірського нового міста з «тоталітарною» назвою Стальград, і на станції збирається колоритний інтернаціональний склад

мешканців, то у редакції 1947 р. автостанція замінюється на зимовище на тайговій дорозі – єдиній дорозі від Єнісею до копален. До зимовища (теж «станція») можна дістатися автомобілем – більш сучасним видом транспорту у другій половині ХХ ст. Міфологізм цього топосу підкреслюється наявністю речей абсолютно неможливих на сибірському зимовищі 30-х рр. – приміром, піаніно, дорогого, цінного інструменту. Це така ж казкова екзотика, як і сама Таня, така дивна, не схожа на інших.

Станція як топос дії визначає психологію й поведінку людей, що тимчасово перебувають у цьому просторі. Художня знахідка І. Кочерги в філософській інтелектуальній мелодрамі «Майстри часу (Годинникар і курка)» (1933) полягає у штучному сюжетному прийомі повторення дії, в одному прикордонному топосі між статикою станції та динамікою залізничних шляхів.

Як нам вважається, цікавим було б гіпотетичне припущення, пов'язане із перемогою цієї української п'єси у 1934 р. на Всесоюзному конкурсі у Москві. Отримавши популярність у всесоюзного глядача, драма І. Кочерги була виставлена в театрах СРСР, а також у Болгарії, Чехословаччині, Німеччині. Вистава «Майстри часу» на сцені МХАТ-2 була театральною гострою, оригінальною. Згодом вона з'явилася в Київському театрі імені І. Франка, в Харкові, в багатьох містах Радянського Союзу. Молодий О. Арбузов на той час був завідуючим літературним відділом театру малих форм Пролеткульту і займався формуванням репертуару, працював у театральному гуртку Е. Гаріна у театрі ім. Вс. Мейєрхольда. Він просто не міг не знати про конкурсну п'єсу, яку взяли до вистави у МХАТ-2 – театральному анагоністі театру ім. Вс. Мейєрхольда. Деякі сюжетні моменти його «Тані», написаної чотирма роками пізніше, на наш погляд, мають спільні риси з п'єсою І. Кочерги. Так само і біографія О. Арбузова у 30-ті рр. недовго була пов'язаною з Україною. У тому самому 1934 р., коли були оприлюднені результати Всесоюзного конкурсу з драматургії, О. Арбузов провів певний час на Донбасі з метою перевірити особисто вірогідність своїх знань з шахтарського життя, що було йому потрібно

для написання п'єси «Серце». За свідомством В. Плучека, О. Арбузов влаштувався на роботу в шахту, спускався в забій [344].

Спільні риси в поетиці «Тані» та «Майстрів часу», які можуть бути поясненими як генетичними зв'язками між п'єсами, так і загальною типологією радянської картини світу, -- це досить штучна авторська кільцева композиція, яка базується на поєднанні у сюжеті подій, розділених різними часовими відрізками. Дія відбувається у знаковому топосі радянського життя – на залізничній станції, де зустрічаються випадкові різні люди, але ця випадковість обертається філософською закономірністю. Макрокомпозиція підтримується всередині окремих дій певною авторською концепцією часу, що створюю відповідну мікрокомпозицію драматичних дій та сцен. Йдеться про філософію «тісного часу», на якій цілком побудовано, приміром, внутрішній зміст «Майстрів часу». В основу сюжету цієї драми покладено категорію дискретного часу. «Щоб показати драматично час, – писав автор, пояснюючи свій задум, – треба його взяти в дуже напружених, дуже загострених обставинах. Попробую поставити якусь людину в таку ситуацію, коли в її розпорядженні є лише півгодини». Драматург називає своє відкриття законом тісного часу.

Власне, ця теорія належить персонажу п'єси – годинникарю Карфункелю. Формулюється закон так: якщо з людиною довгі роки нічого не траплялося, вона неодмінно потрапить в обставини, коли за короткий проміжок часу змушена буде прожити безліч подій. Провінційний учитель Юркевич, прагнучи здійснити свою давню мрію і поїхати до Парижу, на залізничній станції свого містечка потрапляє у такі карколомні ситуації, що 24 хвилини до прибуття потягу здаються цілим життям. Наступні дії мають довести, що ідею оволодіння часом здійснили більшовики. Юркевич втрачає все, що міг би мати. П'єсу можна вважати філософською ілюстрацією популярних у 30-ті рр. ідей нової фізики, пов'язаних із теорією релятивності часу. Цими ідеями І. Кочерга дуже захоплювався, пісочний годинник був його біографічною деталлю – на

театралізованій фотографії своєї молодості він позує в інтер'єрі черепа, старовинних книг, паперів і пісочного годинника.

Мотив хвилини, яка спливає, і людина втрачає всі можливості, що могла би мати, розвивається у другій дії «Тані» О. Арбузова (друга редакція), у сцені на зимовищі. Пов'язано цей мотив із образом «транзитної натури» Васіна з Дніпропетровську, який мотається по відрядженням усією країною. Цей персонаж був відсутнім у першій редакції цієї сцени. Його поява свідчить про зміну казково-міфологічного модусу дії на побутово-філософський, властивий п'єсам й І. Кочерги [20]. Здається, що і місто Дніпропетровськ, і металургійний трест, да працює Васін, виникають не випадково. У 30-ті рр. всесоюзний пересічний громадянин був обізнаний з Україною за допомогою радіо переважно завдяки чотирьом союзним новобудовам: Дніпрогес, Харківський тракторний завод, шахти Донбасу та Дніпропетровський металургійний. Технологію донесення знання про «нову Україну» до всесоюзного загалу описано в одній з редакцій «Народного Малахія» М. Куліша, де гучномовець стає повноправною дійовою особою. Отже, імідж України в 30-ті рр. було пов'язано не в останню чергу з Дніпропетровськими металургійними заводами. А оскільки міфічне місто Стальград за Єнісеєм спеціалізується саме на копалинах, з яких золото Шаманової не єдине можливе, то присутність представника Дніпропетровську на зимовищі зрозуміла.

Роль Васіна немов би службова: саме за допомогою його безсонних розпитувань з'ясовуються важливі сюжетні ходи другої дії. Але цей персонаж має ще й інше навантаження. Він дуже схожий на героїв І. Кочерги, які вивчають на прикладі своєї долі дискретність часу. Васін не спить вночі, тому що боїться проспати найважливіше ...

Дія будується як низка випадковостей у дискретному часі. Можливість та ймовірність цих випадковостей визначається двома факторами: по-перше, це типова для жанру мелодрами взагалі онтологічна картина світу, де все відбувається випадково. А, по-друге, це ідеологічна риса соціального життя 30-х рр. взагалі. Незважаючи на зовнішній пріоритет планової побудови життя

(п'ятирічки), імманентно це життя підкорялося законам випадковостей. Події у приватному житті радянської людини відбувалися значною мірою незаплановано. До певної міри можна сказати, що роль випадковостей у сюжеті як І. Кочерги, так і О. Арбузова, можна пояснити цими двома чинниками. І якщо у О. Арбузова персонаж, що висловлює «ідеологію випадковостей», другорядний і великою мірою комічний, то п'єсу І. Кочерги, яку, ймовірно знав російський драматург, побудовано цілком на ідеї відносності дискретного часу.

Щодо ідентичності гендерного типу героїнь його мелодрам, то важко і неможливо було українському драматургові конкурувати з каноном «сильної» Тані, створеним О. Арбузовим. До речі, автор цього нового театрального ампула О. Арбузов наприкінці життя жорстоко спростував сам себе, запропонувавши тип «Анти-Тані» у своїй передостанній п'єсі 80-х рр. «Победительница», де гендерний тип сильної жінки, яка зробила кар'єру на зрадах близьких їй людей, знищував сам себе. Тобто «гендерна» правда була на боці українського драматурга. Але йому довелося чекати п'ять років, поки театри нарешті взяли його п'єсу «Свіччине весілля» до виставлення. Критики судили романтичну поему за законами реалістичної драми, тому підтримки автор не знайшов...

Найкращим доказом «правди» І. Кочерги у «гендерному» пошуку характеру героїні мелодрами ми вважаємо рецептивну історію вистав за «Танею» О. Арбузова. Як відомо, перша виконавиця цієї ролі, акторка, заради якої й було написано всю п'єсу, славетна М. Бабанова, не погодилася із категоричністю другої частини і грала її зовсім не так, як хотілося авторові. За її власними словами, вона «не могла прийняти великого втішительства, на якому стояв і стоїть весь театр Арбузова» [471, с.244]. Вона створила образ неземної привабливої жіночості, не змінюючи його у «соціально та ідеологічно витриманому» фіналі. Вона грала жінку, вищу за усіх оточуючих, які були просто не гідними її. Грала трагедію нестандартної жіночої особистості, яка не може знайти розуміння у навколишньому світі. Хоча сама акторка пояснювала своє завдання значно приземлініше: «Я бажала навчити жінок самотності».

Арбузов був незадоволений, але у публічному диспуті перемогла актриса. Подальші класичні театральні інтерпретації «Тані» (А. Фрейдліх, О. Яковлева), незважаючи на їх різючу відмінність, тільки підкреслювали неординарність жіночого типу, неспроможність відмовитися від самої себе, змінитися й бути «як усі». Отже із самого початку і до кінця існував відвертий спротив акторського виконання дидактичній позиції драматурга,

Критикам, читацькому і глядацькому загалу, не знайомому з драматургом І. Кочергою, і «Майстри часу» здалися цілком несподіваним явищем, проте мотиви цього твору сягають ще у чернігівський період, коли автор записував можливі сюжети для водевілю чи фарсу, де химерично поєднуються пісочний годинник як символ часу і курка. Здається, небезпідставним було б підкреслити елементи експресіоністичної стилістики в І. Кочерги, і не тільки у феєрії «Марко в пеклі», але й у найбільш відомому його творі 30-х рр. – «Майстрах часу». І головна риса, що цілком відповідає поетиці експресіонізму, – це філософія часу, тобто вкрай суб'єктивне, дискретне сприйняття часу героями драми, епізодична побудова композиції – членування дії на ряд розірваних сцен, між якими проходить багато років, неврастенічний герой, який не може осягнути ідею часу, випадковість, ірраціональність життя, яку, здається, могли перемогти «нові люди». Але цей хід виглядає штучно привнесеним і руйнує експресіоністичну цілісність світосприйняття.

Намагання прискорити час – ідеологічна риса більшовизму. Характерною у цьому контексті є назва роману В. Катаєва 30-х рр. «Время, вперед», взята з поеми В. Маяковського «Хорошо!». Ідея панування над часом, ігнорування його закономірностей, ірраціонального походження позначилася на драмі І. Кочерги. Це тим більше прикро, що тема випадковостей часу для письменника є традиційною. Постановники враховували модерну поетику п'єси. Режисер 2-го МХАТу І. Берсенев писав: «П'єса не може бути поставлена у натуралістичних тонах... Експериментальність п'єси вимагає, щоб ми подали цю виставу в дуже гострій, дуже театральній формі...» [264, с.145].

Друга, крім експресіонізму, стилістична традиція, відчутна у творі драматурга, – це традиція добре зробленої п'єси, школи Скріба і французького водевілю, який українська драма не сприймала. Тому талановите наслідування Кочерги сучасники не зрозуміли. Зведення сюжету до низки ефектних ситуацій, легкість вигадки, ексцентризм, блискучі діалоги, – все це, на жаль, під впливом російської традиції ідейної п'єси вважали надто легковажним. «Привабливість „Майстрів часу”, – писала Н. Кузякіна, – це привабливість бенгальського вогню, феєрверку блискучих несподіванок. Та це теж краса, і це теж – мистецтво» [264, с.149]. Недаремно у 30-ті рр. І. Кочерга багато займається перекладами оперет разом із перекладом, наприклад, «Синього птаха» М. Метерлінка.

Крім французького водевілю – «добре зробленої п'єси», -- на жанровій поетиці твору позначився також і вплив французької неоромантичної мелодрами. Це стосується іміджу головного героя. За канонами та амплуа мелодрами він повинен бути романтичним героєм. Але ідеологія п'єси парадоксально полягає у розвінчанні індивідуального романтизму на користь романтизму колективного – соціалістичної мрії, що стає дійсністю. І ось тут жанр мелодрами починає чинити опір авторському задуму. Жанр мелодрами, зверненої до простих людських емоцій та почуттів, навпаки, тримається на особистісному світобаченні. Герой неоромантичної мелодрами не боїться виглядати жалюгідним у світі матеріального зиску. Це підкреслює його індивідуальну несхожість та принципове несприйняття колективних форм життя.

Так, повертаючись до неоромантичної мелодрами Е. Ростана, можна зауважити, що навіть його герой з погляду колективної свідомості виглядає жалюгідно: Сірано де Бержерак так і не зміг знайти гідного місця в суспільстві і гине голодним жебраком. Його збираються з жалю підготовувати в монастирі черниці. Отже, герой І. Кочерги зберігає жанрову пам'ять про неоромантичну мелодраму навіть тоді, коли автор, можливо, про витоки й не пам'ятав.

Отже шлях І. Кочерги у напрямку неоромантичної історичної мелодрами був, на відміну від класики цього жанру у сучасній йому європейській літературі, виразно національно забарвленим. Це, вважаємо, складало особливість обдарування українського драматурга. Протягом 30-х рр. драматург презентував на розсуд публіки цілу низку творів, у яких спробував поєднати цікаві сюжетні вирішення і неминучу ідеологічну «начинку». Проблематика п'єс була цікавою, внутрішньо пов'язаною з подіями 30-х рр. Ці п'єси, побудовані за принципом «Comedie a these», читаються легко і цікаво. Критики слушно зауважували, що немає жодної п'єси Кочерги (за винятком «кооперативних»), яку було б нудно читати. На думку Н. Кузякіної, «специфіка творчих пошуків І. Кочерги в тому, що він, народжений як драматург легкого жанру, закоханий до нестями у вигаданий світ граціозних ситуацій, прагнув поєднати їх з ідейно-етичним пафосом часу» [266, с.69].

У 40-і рр. широку відомість драматургу принесла велика драматична поема романтичного плану «Ярослав Мудрий» (1944, 1946). Головна причина невизначеності жанрового пафосу цієї романтичної поеми полягає в тому, що драматург створив саме неоромантичну мелодраму на історичному матеріалі – жанр, який він розробляв протягом усієї творчості. Ідеологічна тенденційність протирічила законам жанру, де в центрі завжди мала стояти фігура пересічної людини з її бідами та радощами. Причина того, що І. Кочерга так і не зміг повністю реалізуватися як сучасний драматург, як здається, -- не тільки особиста доля драматурга, а й недостатня увага суспільства до легких жанрів масової культури, зокрема таких, як водевіль та мелодрама, справжнім майстром яких був І. Кочерга, неготовність заідеологізованого суспільства до сприйняття того типу культури, що на той час давно вже завоював своє місце по всьому світу. Остракізму підлягали не лише п'єси самого драматурга, а й критичні розробки про нього, як це сталося із книгою Є. Старинкевич «Драматургія Івана Кочерги» (1947) [445].

І. Кочерга був рідкісним в українській літературі письменником європейського спрямування і європейського рівня освіти, дуже театральною

людиною, яка вмiла будувати твори за законами грайливостi, фантазiї, парадоксальностi, а не життєподiбностi. У будь-якiй країнi, де легкi жанри масової культури – водевiль i мелодрама – визнають нарiвнi з «серйозною» лiтературою, вiн досяг би успiху. Вiтчизняна свiдомiсть прийняла жанри масової культури через багато рокiв пiсля його смертi.

Отже, на прикладi творчостi I. Кочерги ясно, що мелодрама 30-х рр. була жанром синтетичним, що поєднував водевiль, неоромантичну казку, психологiчну драму. Тяжiння до масових жанрiв було характерним також i для росiйської мелодрами, яка поступово вiдходила вiд синтезу жанрiв у бiк безособового жанрового утворення «психологiчна драма». О. Арбузов залишився чи не єдиним росiйським драматургом, який послiдовно вiдстоював на практицi жанр мелодрами. Але закони жанру пручалися, i театральнi iнтерпретацiї його знаменитих мелодрам вимушенi були вiдмовлятися вiд зайвої соцiологiзацiї на користь традицiйного «неумотивованого» психологiзму масового мистецтва. Це була сучасна мелодрама, в той час, як I. Кочерга найвидатнiшi свої п'єси створював у жанрi iсторичної неоромантичної мелодрами. На цьому теж позначилася нацiональна iдентичностi української мелодрами, що, як i сам український нацiоналiзм, переважно звернена в минулi часи.

Розвиток масового жанру мелодрами у 30-тi рр. свiдчить про те, що, з погляду вибухового та поступового розвитку, тяглi, сталi процеси у динамiцi жанрiв не тiльки були штучно утвореними, але й пiзніше могли бути усвiдомленими як закономірностi, що не залежить вiд зовнiшнiх позамистецьких причин. Дiя iмманентних жанрових законiв виявляється суттєвiшою за iдеологiчнi пояснення. Це означає, що мелодрама радянського типу розвивалася за тими самими типологiчними законами, що й масова культура в iнших країнax. Вона, по-перше, ставила себе в опозицiю до цiєї масової культури, а, по-друге, попри це, всерединi себе самої була неоднорiдною. Урахування багатонацiонального досвiду масової культури

радянського типу може допомогти в усвідомленні єдиного шляху розвитку європейської культури.

3.6.2. Політичні репресії як «кримінальне читиво» 30-х рр. та протожанри кримінальної драми в мелодрамах І. Кочерги, О. Афіногорова та І. Микитенка.

Протягом 30-х рр. з'явилося специфічне міжжанрове утворення, яке не має прямих аналогів у попередній і наступній літературі. Це твір про ідеологічних ворогів -- шкідників та шпигунів. Радянська пропаганда створювала стійкий ідеологічний образ справедливої країни, яка знаходиться в оточенні ворожих несправедливих держав. І жителі справедливої країни мали постійно виявляти пильність, підозрюючи всюди ворогів. Багато років мирні мешканці країни виховувались на ідеології очікування майбутньої війни, спочатку другої світової, потім третьої світової, яка, всупереч прогнозам радянських ідеологів, не здійснилася. Утім, ця психоідеологія зберігалася до 70-х рр. ХХ ст. Тому образ ворога в радянській культурі 20-30-х рр., коли громадянська війна ще була на пам'яті покоління, -- посідав таке чільне місце.

Створення ідеологічного образу ворога, без якого радянська література 30-х рр. просто не могла би здійснитися, було необхідним для виправдання репресій 30-х рр. Початок масових репресій співпадав зі вже підготовленим літературою масштабним образом ворога радянського ладу та побудови соціалізму. Отже література, для того, щоб створити ідеологічний ґрунт для виправдання образу ворога у масових масштабах, повинна була теж бути масовою.

П'єса 30-х рр. про шкідників та ідеологічних ворогів генетично споріднена із шпигунською і кримінальною драмою кінця ХХ ст., а також із найпопулярнішими жанрами модерних комп'ютерних ігор, які наразі складають потужний шар масової культури. Адже ці різновиди сучасних

масмедіа, як і радянська шпигунська п'еса, мають єдиний протожанр, де законом сюжету стає пошук та знешкодження таємного ворога.

Проте, вона має і принципову відмінність – адже створює можливість рецептивних оцінок у певній ідеологічній парадигмі, чого позбавлений сучасний кримінальний детектив. До того ж структура цих двох жанрів залишається незмінною. В сучасному детективі і шпигунському фільмі діяльність людей певної професії позбавлена ідеологічної і політичної маркованості. Радянський твір про шкідників та шпигунів, який відтворював тяжку психологічну атмосферу загальної підозрливості в суспільстві, де заарештованим інкримінувалися саме шпигунські дії проти держави, з самого початку був заангажований політично. Легкий і приємний жанр масової культури перетворювався на примітивне і психологічно важке «чтиво» «партійної літератури».

Утім, попри очевидну застарілість подібних сюжетів, є в цій темі «шкідництва» дуже сучасний аспект, пов'язаний із жанрами масової культури кінця ХХ – поч. ХХІ ст. Маємо на увазі, по-перше, образ ворога у різних моделях блокбастерів і екшн, кримінальній драмі і шпигунському фільмі, трилері і пригодницькому фільмі – зразках сучасної кіно- і телепродукції. По-друге, це моделі комп'ютерних ігор у різноманітних варіаціях, які і надалі займають провідне місце у масовій свідомості.

Стиль треш, що характеризує сучасний культурний текст, уповні застосовується і в моделях пошуку образу ворога. Якщо розглядати європейські та американські модифікації кримінального жанру саме 30-х рр., то, безперечно, слід назвати британський саспенс і хорор у варіанті А. Хічкока. Таке компаративне дослідження, на жаль, ще не проводилося.

Образ ворога у продукції масової культури базується на підсвідомих первісних імпульсах прадавньої людини, яка насправді з усіх боків завжди чекала ворогів. Отже, образ ворога не був вигаданий соцреалізмом і радянською ідеологією. Цей імідж належить до базових в людській культурі різних історичних та національних типів. І тому жанри драми, де

використовується цей імідж, мають розглядатися як з історичного погляду, так і з типологічного. Культура, в тому числі й масова, тільки свідчить про наявність цього архаїчного колективного підсвідомого, що вдало використовується й наразі інститутами влади на свою користь, так само, як використовувалася модель пошука ворога з боку радянської влади. Отже генологічна тема має ще й глибоке культурологічне значення.

П'єси про шкідників і шпигунів 30-х рр. також апелюють до підсвідомості, попри декларації марксистського світогляду про позитивний раціоналізм, який відзначає соціалістичну свідому людину. До того ж «кримінальне читиво» включає до своєї орбіти не лише традиційну драму, але й сатиричну комедію, як це сталося у п'єсі І. Микитенка «Соло на флейті», й особливо мелодраму, як, приміром, у п'єсах І. Кочерги «Вибір» або ж О. Афіногенова «Страх». Отже йдеться про певний жанровий синтез, про використання можливостей різних традиційних жанрів у певних сюжетних модифікаціях.

І. Кочерга описав структуру подібного типу радянського мистецтва у лекції з теорії і практики драматургії (1939) у такий спосіб:

«З десятих п'єс про радянську дійсність, вісім напевно змальовують боротьбу з різними шкідниками й ворогами народу, з обов'язковою участю якогось винаходу, який ворог намагається украсти чи знищити. Це „засилля“ ворогів набуло такого епідемічного характеру, що у Всесоюзному реперткомі просто стали бламати – не пишуть п'єс з перевагою негативних героїв» [264, с.169].

Проте і сам Кочерга не був вільним від подібного роду стилістики...

Отже, якщо розглядати радянський текст 30-х рр. як різнонаціональні відгалуження масової культури, що починає свою тріумфальну ходу по всьому світу саме в цей період, то можна спостерігати зародження багатьох типових моделей сучасної мас-медіа. Якщо оцінювати ці п'єси з погляду фабульної напруги і впливу на пересічного читача-глядача, якого цікавить перш за все

розважальність, то деякі із застарілих сюжетів можуть бути достатньо сучасними, попри наявний «дискурс влади».

Що стосується мелодрами як масового жанру взагалі, то вона у 30-ті рр. стає основним голлівудським жанром, який здобуває надзвичайну популярність. За допомогою молодого мистецтва кінематографу вплив жанру проникає у радянське суспільство, не зважаючи на ідеологічну блокаду і витіснення глядацьких очікувань легкого жанру у підпілля свідомості. Глядача мелодрами і водевілю (не кажучи вже про авторів цих творів) вважали «безідейним». Але було б дивно, якби українська драма, для якої мелодрама був національною рисою, не створювала взірців цього жанру і на радянському ґрунті.

У форматі жанру мелодрами розробляє І. Кочерга сімейно-психологічну, на перший погляд, драму «Вибір» (1938), в якій відобразилася атмосфера 1937 р. із тотальним почуттям зневіри і підозри до всіх. Традиційне мистецтво, до якого тяжів І. Кочерга, ґрунтувалося на дуже стійких моральних засадах, згідно з якими історично материнське право (закон родини) переважало у свідомості героїв над батьківським правом (законом держави). Антична міфологія та література, приміром, давали багато прикладів суперечностей між двома цими законами. Класичний взірець – це Антігона, яка всупереч наказу, ховає вбитого брата – «ворога народу», як сказали б у 30-ті рр. ХХ ст. Радянський тип культури не вказав, як узгодити новий орієнтир з традиційним мистецтвом і жанром нової трагедії. В цьому традиційному мистецтві неможливим був би сюжет про те, як дружина (яка до того ж зраджує власного чоловіка з іншим), підозрюючи державну зраду, відсилає довірені їй чоловіком таємні папери до парткому (вважаймо—до прокуратури). При цьому автор переконує нас в тому, що його героїня трагічно сумнівається, переживає велику душевну травму, навіть потрапляє до автокатастрофи. Трагедія була неможливою не тільки за політичних причин, а й за законами жанрів. Вищезгаданий сюжет цілком відповідає канонам мелодрами, навіть «мильної опери».

Це може здатися несподіваним, але трагічні ситуації 1937 р. зовсім не профануються тим, що мистецтво тої доби сьогодні сприймається в річищі масової культури. В п'єсі І. Кочерги витримані всі її канони. Незібраність розв'язок, кинуті фінали є ознакою «мильної опери».

Можливо, непопулярність як українських, так і російських п'єс 30-х рр. про політичні репресії з огляду на образ ворога – може бути поясненою не тільки диктатом влади, а й тим, що подібні сюжети передавалися у сферу масової культури. А визнати справжню трагедію предметом масової культури завжди важко.

Однією з найхарактерніших рис радянського масового дискурсу в українській драмі у 30-х рр. стало жанрове зрощення так званої «п'єси з життя інтелігенції», що, згідно з національною традицією, будувалася як традиційна мелодрама, -- з кримінальною драмою. Як і «виробнича драма», «п'єси з життя інтелігенції», зокрема, умовно кажучи, «наукова п'єса», -- були приречені на існування у межах того мелодраматичного жанру, якого вимагала кримінальна драма як жанр масової культури. Намагання критики обов'язково побачити в ній елементи психологізму старої реалістичної (тобто «ідейної») п'єси приводили до того, що «шпигунську» п'єсу, яка не витримувала конкуренції, зараховували до розряду невдалих і нехудожніх, застарілих. Втім жанрове утворення нової детективної мелодрами вимагало іншого роду психологізму – перебільшеного, умовного, екзальтованого, достатньо примітивного. І це не вада, а закони жанру – різновиду масової культури.

Пошук ворога за протожанром комп'ютерної гри задовго до винаходу самого комп'ютера можна знайти в «науковій п'єсі» О. Афіногенова «Страх» (1930). Тематика наукових досліджень в Інституті фізіологічних стимулів у О. Афіногенова за своєю фантастичною схоластиккою дуже нагадує Інститут культури й побуту у І. Микитенка в сатирі «Соло на флейті». Перший інститут вивчає вплив такого фізіологічного стимулу, як страх, на людей соціалістичного суспільства. Друга наукова установа розробляє тему морального перетворення радянської людини під впливом соціалістичних

взаємин. Але і там, і там, головною стає боротьба за владу в інституті. І ця боротьба точиться між двома соціально-науковими угрупованнями – старою професурою та новими «висуванцями», за термінологією 20-30-х рр.

П'єса О. Афіногенова «Страх» (1930) критиками у минулі роки зазвичай оцінювалася у зв'язку із впливом на автора естетичних настанов Пролеткульту та РАПП – письменницьких організацій, з якими він був тісно пов'язаним, -- а саме, манеру йти від загальної ідеї до життєвого факту, а не навпаки. Як здається, наразі слід поширити ці принципи на мистецтво соцреалізму взагалі, а не тільки на естетичну платформу історично конкретних угруповань. Довгий час у радянському літературознавстві царювала думка про те, що крайнощі у діяльності пролетарських угруповань 20 -- поч. 30-х рр. було переборено після розпуску всіх письменницьких об'єднань та створення єдиної Спілки радянських письменників на єдиній платформі. Отже, причиною перебудови творчої свідомості письменників вважалися адміністративні заходи тоталітарної держави. Чи не варто визнати, що пріоритет «соціального замовлення» над свободою творчості був взагалі властивим для мистецтва аналогічного типу? І що такий самий принцип властивий взагалі будь-якому типу масового мистецтва «на замовлення», комерційного чи соцреалістичного?

П'єса О. Афіногенова, одного з керівників та теоретиків РАПП, демонструє приклад спротиву жанрової природи не тільки «соціальному замовленню», а й естетичній риторичі автора – деклараціям у книзі «Творческий метод театра. Диалектика творческого процесса», написаній на початку 30-х рр. В цій книзі, щоденникових записах та у відомій дискусії про драматургію О. Афіногенов, як у свою чергу, М. Кіршон та О. Корнійчук, послідовно відстоював п'єсу характерів, на відміну від позиції своїх опонентів Вс. Вишневського та М. Погодіна, які підтримували монументалізм і експресивні форми драми.

Отже «Страх» мав бути драмою характерів, метою якої було зобразити «перевиховання» старого професора Бородіна, наукового керівника Інституту фізіологічних стимулів, у конфлікті з молодими партійними «висуванцями».

Ця тема була дуже поширеною в літературі 20-30-х рр., коли до вищої освіти прийшли у великій кількості претенденти на керівні посади у науці за принципом соціального походження: діти робітників і селян мали абсолютні привілеї, діти службовців переважно опинялися за бортом вищої освіти та науки.

Діяльність доморослих соціальних наукових інституцій 30-х рр., як і діяльність освітніх інституцій, знайшла відображення у багатьох творах, як російської, так і української літератури. Вважаємо, що критика помилялася, коли закидала О. Афіногенову штучність, умовність, надуманість наукової діяльності лабораторії людської поведінки, що зображена в п'єсі. Такі лабораторії й такі інститути існували насправді, не тільки в Москві, а й, зокрема, в Києві. Колективне виховання «нової» людини здавалося справою дійсно можливою.

Малахій Стаканчик – «реформатор» людства з п'єси М. Куліша «Народний Малахій» -- міг би працювати у схожій лабораторії. Сумніви у доцільності прищеплення радянському гомункулюсу пролетарських залоз висловлював хіба що М. Булгаков у «Собачому серці». Його новостворений пролетарський персонаж Шарик-Шариков дискредитував не тільки представників людства, а й собачу породу. Класова теорія надавала переваги не за індивідуальним, а за соціальним принципом.

Недооціненою дотепер залишається колись популярна п'єса І. Микитенка «Кадри», де автобіографічні факти навчання автора в Одеському медичному інституті узагальнюються у грандіозній картині ледь не військового штурму вищої освіти людьми, які часто-густо не мали середньої освіти. Прискорена модель економіки радянської влади (п'ятирічку – в чотири роки) поширювалася й на освіту. В п'єсі І. Микитенка надлюдські побутові умови навчання перших радянських студентів вражають сучасного читача не менше, ніж сучасників драматурга вражали п'єси за тематикою громадянської війни чи кулацьких заколотів. Вражає також і провокативне питання, поставлене анонімно на зборах абітурієнтів ворогом радянської влади стосовно соціальної несправедливості прийому поза конкурсом дітей робітників і селян і відмові у

прийомі дітям службовців. Не треба вважати І. Микитенка надто сміливим, адже у 20-ті рр. в літературі це ще було дозволеним.

І, внаслідок цього, створено цікаві з жанрового погляду такі забуті сьогодні п'єси, як «Соло на флейті» І. Микитенка та «Страх» О. Афіногорова.

За жанром твір О. Афіногорова, на протилежність від сатиричної комедії І. Микитенка, планувався як драма характерів. Але хибна ідея, покладена в його основу, спрацювала інакше. Вона зовсім не знищила твір, як можна подумати за шаблоном позитивної критики. Вона просто перевела його на рейки іншого жанрового виміру. Вийшло «кримінальне читиво», жанр масової культури, дуже популярний як сьогодні, так і у 30-ті рр. Жанр цей тримається на алгоритмі «пошука ворога».

Цікавими є факти театральної роботи над п'єсою О. Афіногорова «Страх». Два провідні російські театри майже водночас працювали над виставою: МХАТ та Ленінградський театр драми. Виконавець ролі Бородіна у МХАТі Леонідов полемізував із Станіславським стосовно потрактування цього образу, вважав його типовим образом ворога. Станіславський, як і сам автор, навпроти, згідно із традиційно психологічними засадами свого театру, потрактував Бородіна як типового чесного російського професора, який відірвався від життя та схибив в ідеології. Тобто розглядав п'єсу у жанрових матрицях звичної для нього психологічної драми. А ось на генеральній репетиції вистави Ленінградського драматичного театру виконавець цієї ролі І. Певцов, за свідченням театральної критики, настільки послідовно розвивав психологічне забарвлення образу, що «переграв» позитивних радянських персонажів, які протистояли професору, і цим виставу було поставлено на межу провалу [221, с.16]. Безумовно, в самій п'єсі були закладені можливості подвійного жанрового висвітлення образу.

П'єса вражає своєю моральною двозначністю [Тут і далі цит. за: 27]. Героїня п'єси Макарова, ще нещодавно робітниця на заводі і дочка робітника, робить за неімовірно короткий термін (один рік) вражаючу кар'єру від аспіранта до завідуючого лабораторією людської поведінки і потім наукового директора

інституту фізіологічних стимулів, а у перспективі, як можна здогадатися, – і директора великого нового шестиповерхового Інституту соціальної поведінки. До речі, нічого фантастичного, як вважала критика, Афіногенов не пропонує, ані у назвах інституцій, ані у карколомних кар'єрах їхніх директорів та наукових керівників. Саме про таку кар'єру мріяв персонаж сатиричної комедії І. Микитенка «Соло на флейті», теж аспірант, який одразу стає вченим секретарем наукового інституту.

Образ ворога виникає в п'єсі О. Афіногенова із самого початку і входить до матриці того морального релятивізму, відсутньому у базовій моделі кримінальної драми, який своєю двозначністю надавав рецептивної можливості співчувати не переможцям, а переможеним.

У деяких репліках Макарової критики вбачали вплив схоластичних механістичних теорій Пролеткульту, потім РАПП. Вважаємо, однак, що абсолютизація політики та її впливу на суспільство, присутня в цих репліках, має значно ширше значення, ніж історична згадка про платформи давно не існуючих організацій, адже соціологічні дослідження і сьогодні стають статтею немалого прибутку. Інститут соціальної поведінки, про керування яким мріє Олена Макарова у Афіногенова, наразі реально втілюється у безлічі напівшарлатанських інституцій. Мета цих досліджень, як у 1930-му, так і зараз, єдина: відволікання уваги особистості від зростаючого економічного та соціального зубожіння більшості населення. Насправді ж саме Макарова вимагає спочатку від Боброва, улюбленого учня Котоміна, зректися публічно свого вчителя, а потім і від Бородіна так само публічно зректися свої поглядів, висловлених у публічній доповіді.

Моральний релятивізм п'єси виявляється перш за все не стільки у «ворожому» шляху професора Бородіна, скільки у вивищенні позиції його зятя Боброва, який зрікається і свого вчителя Котоміна, і самого Бородіна, намагаючись вийти з облоги та ізоляції, що в них він опинився в інституті. Він стає з ворога спільником Макарової та казаха Кімбаєва, партійного висуванця,

який, за власним свідченням, ще недавно знав лише 200 слів, а тепер ночами читає книжки і пропонує розстріляти Бородіна.

Особливістю радянської кримінальної драми взагалі є поєднання риторики ідейного диспуту з сюжетом розслідування державного злочину. Є ця риса і в драмі О. Афіногорова. Сцени в кабінеті слідчого, допит «спільників», які звинувачують ув'язненого професора у неіснуючих злочинах, наявність таємної антидержавницької організації, -- усе це риси не тільки літератури сталінської доби та про сталінську добу, а й кримінальної драми як популярного жанра масової культури взагалі.

Кримінальний сюжет тут полегшений: професора Бородіна одразу випускають на волю, а справжніх політичних «злочинців», які хотіли провезти через кордон відозву до науковців Європи про репресії проти російських вчених, -- утримують. Це пояснюється не тільки тим, що таке реально ще було можливим у 1930 р., а й тим, що автор не визначив до кінця жанровий формат своєї п'єси. Він вважав її психологічною драмою, яку віддав елітному МХАТ'у, в той час, як вона тяжіла до масової культури і мала риси кримінальної драми. Таке зрощення, можливо, авторові здавалося неймовірним. Сучасна культура цю неймовірність спростувала.

Тому образ Бородіна «перетягнув» позитивних героїв п'єси, і Станіславський у виставі був змушений вимарувати деякі репліки професора, щоб не втрачати рівноваги між добром та злом. Фінальне «перевиховання» професора Бородіна, його готовність віддати ключі від кабінету і результати лабораторних досліджень новим володарям інституту виглядає трохи штучним. Рівновагу було встановлено лише пізніше, в драмі «Машенька», де перевиховання професора виглядає органічнішим. В останню п'єсу переходить не тільки образ старого дивака-професора, а й мотив дружби активної «ідейної» дівчинки-школярки з літньою самотньою людиною і її вплив на професора.

Як би там не було, а «Страх» О. Афіногорова водночас і підтримував традицію психологічної п'єси, найвищим досягненням якої стала пізніше його «Машенька», і намагався вирішувати питання доби у жанрових рамках п'єси

про шкідників – радянського варіанта кримінальної драми, яка генетично походить від традицій шахрайської драми.

Шахрайську драму на популярну у 30-ті рр. у радянському суспільстві тему науково-дослідних інституцій створював І. Микитенко.

«Був такий радянський письменник Іван Микитенко, – писав Ю. Шерех. – На еміграції мало відомий. Він почав оповіданнями, що зраджували талант і брак культури, а потім перейшов на позицію офіційного драматурга. Талант усе менше виявлявся, а культури не більшало. Щороку він продукував п'єсу відповідно до останньої постанови ЦК партії. Про колективізацію – маєш “Диктатуру”. Про перевиконання норм виробітку в Донбасі – “Справа честі”. Про побудування Дніпрельстану – “Дівчата нашої країни”. І так далі. [...] Але одну п'єсу Микитенко написав щиро і з проявами похованого і, зрештою, для тих писань зайвого таланту, ба навіть блиску: “Соло на флейті”. Про те, як робиться кар'єру в одній радянській дослідній інституції методом гри на флейті самолюбства і амбіції керівникової. П'єсу написано з нагоди розвінчання Скрипника, отже, теж відповідно до певної ухвали ЦК. Автор напевне вважав себе критим тією постановою. Але виявилось в цьому творі стільки особистого досвіду, і стільки особистої гіркоти, і стільки правди про життя, що вони перелилися через вінця. Замість викрити особу Скрипника і моральний розклад його оточення п'єса вдарила по незчисленних інституціях, по системі, її знято з репертуару, і, можливо, це було початком кінця Микитенкового» [516].

Сатирична комедія «Соло на флейті» (1933 - 1936), згідно з авторським задумом, повинна була продовжити традицію світової літератури у розкритті теми пристосуванства: Микитенко орієнтувався на такі образи, як Тартюф Мольєра, небіж Рамо у Дідро, Молчалін Грибоедова. Утім, радянський пристосуванець, на відміну від попередників, виявлявся шкідником, оскільки підривав основи колективного суспільства. Авторкові настільки боліло це питання, що він створив дев'ять редакцій драми.

У цій комедії дія відбувається у неіснуючому Інституті культури й побуту, де новоприбулий шахрай-аспірант, націлений на досягнення кар'єри

будь-якою ціною, стає ученим секретарем. Узагальнений образ цього Інституту на тридцять років випереджає класичний літературний взірець російського радянського жанру фентезі – роман братів Стругацьких «Понедельник начинается с субботы». Йдеться про наукову установу під назвою «НИИЧАГО». Як і в уславленому романі, у п'єсі І. Микитенка предметом діяльності наукової установи є справа настільки ж фантастична, як і чаклунство, – моральне перетворення радянської людини під впливом соціалістичних взаємин. Найцікавішим є те, що в комедії описаний інститут, який свого часу справді існував у Києві...

Якщо Народний Малахій у М. Куліша займався соціалістичним перетворенням людини аматорськи, на власний розсуд, то Інститут культури і побуту у Микитенка за десять років після Малахія займається цим професійно і на державні дотації. Аспіранти цього наукового закладу пишуть дисертації про довіру, яка впливає із соціалістичних взаємин, на відміну від довіри взагалі. Виявляється, що соціалістична довіра не поширюється на великі групи людей, затаврованих як класові вороги і міщани [Тут і далі цит. за: 316-317].

Сучасною виглядає також теорія головного героя – Хлестакова 30-х рр. – про людей-птахів, які пробивають собі шлях у житті, і людей-комах, які залишаються непомітними в юрбі і заздять птахам. Спійманий на гарячому, цей персонаж викручується і звинувачує директора Інституту. У фіналі він намагається непомітно зникнути, щоб «змінити адресу», лізе через паркан, але його ловлять.

Цікавим є визначення героїв п'єси стосовно жанру. Як і персонажі М. Куліша, вони сприймають своє життя через власну діяльність комедіографа. Професія драматурга у ті часи була шанованою, тому нічого дивного в тому, що персонажі намагаються бути авторами, немає. «Я хочу написати комедію, – визнається ображений позитивний персонаж. – Це буде комедія. Так би мовити, філософсько-соціально-психологічно-побутово-сатирична».

Отже, жанр життя персонажу був виключно важливим, -- не визначивши жанру, неможливо було самоідентифікуватися. І одним із найпопулярніших

жанрів була комедія, ось чому персонажі мріють про комедію. Виходить, що жанрова ідентифікація персонажів драматургії опосередковано свідчить про наявність тяглих, сталих процесів у жанровій динаміці, які визначаються саме «чистими» жанрами комедії (або трагедії).

Сьогодні цей твір, який дуже сподобався антагоністу соцреалізму Юрію Шереху, може сприйматися як трагікомедія. Адже герой-шахрай був правий: він лише зробив ставку не на ту людину. Треба було починати з партійного секретаря...

Окрім безперечно наявного у цій комедії інтертексту «Ревизора», є ще одне джерело інтертекстуальності твору І. Микитенка. Це популярний у 30-ті рр. (як і пізніше) роман-диалогія І. Ільфа і Є. Петрова про Остапа Бендера: «Двенадцать стульев» (1928) і «Золотой теленок» (1931). Тип активної людини, яка за радянських умов не може не бути шахраєм, -- спільний для І. Микитенка і російських авторів, твори яких він, безперечно, знав.

Шахрайський сюжет у Микитенка та російських авторів втілювався у звичні жанрові рамки сатири. Питання про сатиру у радянському суспільстві було завжди вкрай напруженим. У 30-ті рр. подібні жанрові уподобання могли як збагатити автора, так і призвести його до повної життєвої катастрофи. Результат залежав від абсурду радянської дійсності. Після довгих суперечок про сатиру літератори й ідеологи зійшлися, нарешті, на тому, що в новому світі ще довго будуть зберігатися «гримаси» минулого і висміювати треба саме їх. Така сатира була офіційно дозволеною і схвалюваною.

У зв'язку з цим зрозуміло, чому, наприклад, викликала протести сатира М. Булгакова і цілком заохочувалася сатира І. Ільфа й Є. Петрова. «Багровый остров» М. Булгакова — «памфлет на революцію» — не міг бути надрукованим у свій час. «Двенадцать стульев» і «Золотой теленок» перевидавалися сотні разів і дотепер користуються незмінною популярністю серед читачів. От і виходить, що протягом багатьох десятиліть ледве чи не єдиними російськими сатириками залишалися І. Ільф і Є. Петров. Їхні романи розтаскали, розхапали на цитати, впровадили в російську мову і російське життя, і тепер уже ці

воістину безсмертні твори існують якимось своїм особливим життям, не залежним від зміни політичних сил і урядів — скрізь і завжди, де в ціні гумор, жарт, гра слів, дотепність і несподіванка сюжетних перипетій. У середині 30-х рр., коли «вишневі усмішки» української сатири вже перебазувалися на Соловки, паралеллю для російського текста залишалася ледь не єдина комедія І. Микитенка.

Як колись Робінзон Крузо мріяв про море як про зміну вражень, втечу з повсякденного і нудного життя («тільки б вийти в море!»), так і в повсякденне, сіре життя звичайних радянських обивателів уривається вітер авантюри. «Дванадцять стульєв» і «Золотой теленок» написані в кращих традиціях європейського авантюрного роману. У них авантюрно усе: зав'язка, сюжет, калейдоскоп сцен і вражень, що будуються як захоплююча і небезпечна мандрівка і підприємство, нарешті, сам головний герой — шахрай і крутій Великий Комбінатор, персонаж, що викликав протягом десятиліть захоплення читачів.

«Соло на флейті» І. Микитенка теж починається появою невідомого у науковій установі, яку він має намір не більш, не менш ніж очолити, хоча теперешній статус його -- аспірант. Хоча драматург зображає негідника, але цей негідник зовсім не позбавлений привабливості. Фінал комедії І. Микитенка нагадує фінал роману «Золотой теленок»: Остап тікає з грошима через кордон по льоду, але його ловлять і грабують іноземні прикордонники. Знаменним є те, що в І. Микитенка колоритним вийшов образ старого швейцара Інституту культури і побуту. Саме він викриває і ловить шахрая, який втікає через паркан. Роман «Дванадцять стільців» завершується розповіддю старого швейцара про те, як він знайшов у стільці діаманти і віддав їх на будівництво клубу. Але, на відміну від російських сатириків, комедія І. Микитенка вийшла не дуже смішною...

Хоча з погляду традиційної генології І. Микитенко створив сатиричну драму, близьку у жанровому відношенні до сатири російських авторів, все ж на тематологічному рівні вона типологічно поєднується з такими творами, як

«Страх» (1930) О. Афіногенова та «Ім'я» (1937) й «Вибір» (1938) І. Кочерги. Можна навіть говорити про певний сталий блок «наукової п'єси» у загальнорадянській драматургії.

Парадоксом радянського світосприйняття стало те, що жанр «наукової п'єси», який в європейській культурі спроможний був створювати взірці екзистенційної драми у шатах детективу, як, скажімо, у «Фізиках» Ф. Дюрренматта, -- в літературі 30-х рр. був намертво зрощеним з кримінальною «шпигунською» драмою і переходив до царини масової літератури.

Отже, динаміка жанрів драми радянського періоду у 20-30-ті рр. підпорядковувалася законам вибухового та поступового розвитку. Тому характер жанрових взаємодій відповідав тяглим періодам у житті жанрів, тобто переважно модифікувалися такі жанри, як героїчна драма, психологічна драма, комедія, водевіль та неоромантична мелодрама. Ми розглянули трансформацію і новостворених формульних жанрів, як от «оптимістична трагедія», «колгоспна трагедія» та «колгоспний водевіль», «кримінальна драма про шкідників» тощо, -- і жанрів поза формулою, до яких, приміром, належить сатирична комедія з деформованою ситуацією комунікації.

Водночас радянський дискурс не обмежувався парадигмою масової культури, адже дія тяглих процесів поширювалася й на інноваційні тексти класичних жанрів, як от трагедія. Ми вважали за необхідне співставити ці дві групи текстів, хоча на перший погляд вони неспівставні. Так виникли ракурси синхронії та діахронії в описах різновекторної трансформації трагедійного у формульних та міметичних жанрах. Стало можливим знайти компаративні аналогії не тільки всередині однієї літератури серед текстів формульної літератури (І. Микитенко) та літератури інноваційної (М. Куліш), а й між текстами двох літератур, як між інноваційними (М. Куліш – А. Платонов), так і між формульними та інноваційними (І. Микитенко – М. Булгаков). Це надало

додаткові можливості для дослідження вибухових та тяглих процесів у жанровому розвитку.

3.7. Модель «комедії з самогубством» в драматургії радянського періоду 20-30-х рр. в жанровому контексті Гоголя: Микола Ерדман і Микола Куліш. Лесь Курбас – критик М. Ерדмана.

Драматургія радянського періоду як явище масової культури характеризується ще й особливим жанровим дискурсом. Вище ці питання розглядалися в аспекті взаємодії неканонічних формульних та інноваційних жанрів. Поза цим дискурсом існує також і процес взаємодії традиційних жанрових форм між собою, характерний для періодів сталого, поступового розвитку жанрів. У цьому період 20-30-х рр. дещо нагадує картину розвитку жанрів драми у ХІХ ст. І, передусім, це трансформація відомих жанрових моделей водевілю і мелодрами і зрощення їх із трагікомедією. При цьому мотивна структура жанру починає відігравати суттєву роль: вона має тенденцію до переходу в окремі генологічні модифікації, як, приміром, мотив самогубства породжує різновид «комедії із самогубством». До певної міри аналогом цього радянського жанру можна назвати західну комедію абсурду, або «чорну» комедію.

Жанр комедії, а, власне, трагікомедії, «з самогубством» виявився в радянському дискурсі настільки стійким, що, на наш погляд, потребує окремого розгляду. Як вважають дослідники тоталітарної культури радянського періоду, яку зараз розглядають як цивілізацію особливого типу, її була притаманна дуже важлива екзистенційна риса. Ця риса - суїцидальність цієї цивілізації як наслідок її виключно футурологічної орієнтації. Тому жанровий різновид трагікомедії самогубства в радянському дискурсі перетворювався на впливову жанрову модель «комедії з самогубством», як її було названо В. Маяковським.

Якщо визнати, що взагалі у дискурсивному вимірі смерть є межею культурного тексту [293, с.139], то аспект насильництва цю проблему подвоює.

Але така рецепція сама по собі є фактором поступового розвитку культури, її традицій. Там, де в розвитку культури виникає «перервність», що призводить до відмови від традиційних основ, видозмінюється і само розуміння смерті [483].

Культурний факт і культурний інститут самогубства як феномен російської літератури в останні роки в славистиці став предметом особливої уваги. Так, видавництво «Новое литературное обозрение» за один рік видало два фундаментальних дослідження з цієї теми [509; 355]. Тема самогубства, як вважає Г. Чхартишвілі, -- одна з найважливіших для людини (як відомо, А. Камю вважав її найважливішою) і особливо актуальна для Росії, а разом з тим, у феномені самогубства, як вважає дослідник, полягає головна відмінність людини від тварини.

Мішель Фуко писав у роботі «Право на смерть і влада над життям»: «Ця упертість у тому, щоб умирати, – така дивна і, проте, така регулярна, така постійна у своїх проявах, а отже, настільки мало прояснена індивідуальними особливостями і випадковими обставинами, – ця упертість була одним із перших потрясінь того суспільства, де саме політична влада тільки що взяла на себе задачу завідувати життям» [491, с.242]. XX століття небезпідставно називають століттям самогубств. Але як впливовий факт культури цей феномен був породжений ще XIX ст. [209].

«Після 1917 року протягом сімдесятьох років існування проблеми в нашій країні заперечувалося, -- пише Г. Чхартишвілі. -- [...] Тверда влада не любить, коли піддані виявляють свавілля, воліє позбавляти життя сама, тому при тоталітарних режимах, будь то наполеонівська Франція чи комуністична Росія, самогубство як соціальне явище суворо засуджувалося чи замовчувалося» [509].

Історія культурного інституту самогубства в Росії вперше стала темою наукового монографічного дослідження в книжці І. Паперно [355]. В радянську епоху, чого, до речі, не торкається дослідниця, на основі позитивізму продовжується створення цивілізації нового типу, основою якої стала

суїцидальність. Це було наслідком її винятково футурологічного дискурсу, орієнтації ідеології і культури на категорію майбутнього, наслідком фанатичної героїзації повсякденного буття, створення культурної матриці «країни героїв». Ці дискурси виникали як прагнення вирішити на ґрунті позитивізму вічні питання буття, у першу чергу, питання смерті і безсмертя. Парадоксально виходило так, що створення екзистенційних футурологічних антиутопій радянської цивілізації перетворювалося на самознищення...

20-і рр. ХХ ст. в соціальній психології відносять до другої хвилі епідемії самогубств у Росії. Причини цього культурного явища ще мають потребу в уточненні. Тема самогубства наприкінці 20-х – поч. 30-х рр. була дуже популярною в творах російських та українських драматургів. Так, наприклад, В. Маяковський відомий не тільки як поет-самогубець, але і як автор обіцяної Вс. Мейєрхольду за договором і нездійсненої «комедії із самогубством». Цей мотив з'являється в обох його останніх п'єсах – «Клоп» і «Баня», які тяжіють до пізнього експресіонізму. Мотив самогубства є жанровою домінантою в трагікомедіях М. Ердмана, А. Платонова, М. Куліша («Народний Малахій», «Маклена Граса»). Навіть відверто кітчеві твори на кшталт відомої свого часу п'єси О. Безименського «Выстрел» базувалися на мотиві самогубства.

Космізм жанрового мотиву суїциду, заявлений в експресіонізмі, де орієнтацію на масову культуру було тільки означено, знижується в творах радянської літератури. Почасті причину зниження трагічного факту в жанровій моделі «комедії із самогубством» до рівня масового юродства можна побачити в необхідності пристосування до масової аудиторії та її прихованого прагнення до кітчу.

Для української драматургії 30-х рр., як і взагалі для радянської літератури цієї доби, мотив самогубства стає надзвичайно важливим, і ця модель смерті виявляється активно задіяною. Жанр трагедії самогубства переходить з естетичної реальності до соціально-політичної. У певному сенсі, наприклад, самогубство М. Хвильового може розглядатися як культурний феномен, що визначив майже повністю всю рецепцію української культури

того часу. Різні версії цієї події проіснували у сутінках кілька десятиліть і відродилися значно пізніше.

Нав'язана необхідність смертельної гри у самогубство стає сюжетом російської трагікомедії «Самоубийця» (1928) М. Ермана, відверто орієнтованої на гоголівський інтертекст, що навіть став зброєю у боротьбі за виставлення цієї п'єси. Власне, використовувалося розуміння класики у радянському форматі 20-х рр., де за жанром комедії було закріплено соціологічне значення антиміщанської п'єси. Це було дозволено, тому діячі театру робили спробу тлумачити «Самоубийцю» як традиційну російську сатиричну комедію «на кшталт Гоголя та Чехова». Утім, зміст п'єси дуже далеко відходить від такого розуміння.

Рятуючи п'єсу, найвидатніші режисери Росії підкреслювали її антиміщанську спрямованість. Але сховати її дійсний зміст було неможливим: вона навіть владою сприймалася як абсурдний трагіротеск про намір цієї влади, не здатної забезпечити своїм громадянам гідного існування, -- керувати життям і смертю звичайної людини. Це п'єса про те, як самогубство стає державним інститутом влади.

В цій п'єсі московський безробітний з комуналки Семен Семенович Подсекальніков, який мріє виключно про ліверну ковбасу, -- несподівано для себе опиняється в центрі добре відрежисованої вистави, коли його «самогубство за вимогою» стає бажаним фактом для кожного із оточуючих персонально – від ідейних до матримоніальних мотивів. За таким розкладом самогубцю можна продати й перепродати. Але вперше в житті відчувши власну значущість, маленький герой вимагає від життя «сатисфакції» й від ролі лжепророка переходить до ролі пророка справжнього – «перевтілюється у світового героя» [467, с.452].

Сюжет про перетворення тихого московського безробітного на пророка внаслідок відмови від самогубства, якого чекають від нього всі персонажі – далекі і близькі, -- трансформує жанр сатиричної комедії – на трагікомедію. Як відомо, гоголівські інтертексти отримують додаткові семіотичні значення у

культури доби тоталітаризму. Адже не випадково О. Свободін назвав «Самоубийцу» «перевертнем “Ревизора”» [509].

Інтертекстуальний діалог з Гоголем заявлений у п'єсі конструктивно й недвозначно. Перш за все, у трагікомічних химерах-фантазіях героя, на яких будується внутрішня драматична дія, свідомо закладений «хлестаковський» інтертекст. По-друге, настирливо виникає повторення словосполучення «гоголь-моголь»: «Подайте мне гоголь-моголь» [Тут і далі цит. за: 529]. Або ж: «Мир... Вселенная... Человечество... Гроб... [...] Вот тебе, Сеня, и гоголь-моголь».

Останній ряд понять свідчить про певний комічно-філософський дискурс гоголівської класики. Гоголівський інтертекст виникає і у більш віддалених рядах. Так, труна з Подсекальніковим, якого вважають мертвим, дві доби стоїть у каплиці на кладовищі, після чого він «оживає». У добу атеїзму його тіло мало лежати у моргу. А дві доби в «Вие» стояла в каплиці труна з Панночкою-відьмою, яка теж була не уповні мертвою.

По-друге, семантична орієнтація відбувається у напрямку комедії «Женитьба»: хор гоголівських женихів трансформується у натовп тих, хто оточує Семена Семеновича Подсекальнікова - тих, кому вигідне його самогубство. Про те, що «Женитьбу» написано не стільки про одруження та неможливість кохання, скільки про жах смерті, сучасні дослідники пишуть вже давно [304]. Паралелізм образів свата Кочкарьова у Гоголя та сусіда Подсекальнікова у комуналці Калабушкіна, який пропонує самогубця усім бажаним, робить мотивацію останнього не настільки прозорою, як здається на перший погляд. Адже намагання заробити навіть на самогубстві ближнього поступається місцем майже безкорисливому бажанню неодмінно довести справу самогубства до кінця.

М. Ердман немов би продовжує тему «Записок сумасшедшего»: якщо у фантастичному світі Гоголя претензії на самодостатню геніальність і зверхність до влади каралися божевільнею, то у тоталітарному світі радянської культури вони караються насильницьким самогубством.

Під час попередньої читки «Самоубийци» М. Ердмана у МХАТ'і К. Станіславський сміявся і кричав: «Гоголь, Гоголь!».

Наявність трагікомічного елементу в драматургії Гоголя, так само, як і в драматургії М. Ердмана, сьогодні вже доводити не приходиться. Загальновідомим є також і факт безпосередньої сюжетно-мотивної інтертекстуальності з «Ревизором» у «комедійці» М. Куліша «Хулій Хурина». Назріле завдання полягає в іншому – знайти жанрові «сліди», жанрову рецепцію, присутність Гоголя у драматургічних текстах М. Куліша, – рецепцію, що інколи дає несподівані жанрові продовження традиційних як для української, так і для російської літератури текстів. Жанрові мотиви смерті та самогубства відіграють тут значну роль.

До драматургії жахів тяжіє вже перша п'єса М. Куліша «97», яку сучасники за якимось дивним непорозумінням сприйняли як революційну, а нащадки – як побутово-реалістичну. Із сучасного погляду п'єса виглядає скоріш трагедією абсурду. Моторозна деталь сюжету цієї трагедії – речовий доказ злочину у вигляді кісток померлих з голоду дітей, яких з'їли їхні батьки, – опирається не тільки на документ ХХ ст., а й на подібний міфологічний, архетипічний мотив у «Страшной мести» Гоголя.

Втім, сліди Гоголя у М. Куліша знаходимо й на жанровому рівні. Мається на увазі один із аспектів цієї теми – трансформація гоголівського жаху в «Ревизорі» саме як трагікомедійного у вузькому значенні слова в драматургії М. Куліша. За визнанням дослідників, концентрація спостережень з приводу ситуацій страху відносно цього гоголівського тексту становить одну з найвищих, поряд з текстами «Страшной мести» та «Вия» [239, с.4].

Власне «гоголівською» п'єсою у М. Куліша традиційно вважається «Хулій Хурина», «комедійка» про те, як двоє пройдисвітів в українській провінції 20-х рр. видають себе за партійних представників Москви і змушують місцеві органи влади розшукувати міфічну могилу вчителя Хулія Хурини, українізоване ім'я якого походить від назви відомого в 20-ті рр. авантюрного роману І. Еренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его

учеников», що був згодом вилученим з читацького обігу та не перевидавався до 60-х рр. Але на початок 20-х рр. ХХ ст. ситуація удаваного, позірного Ревізора вже перестала бути суто гоголівською й становила певний метасюжет російської літератури. Публікація п'єси у 1926 р. викликала дискусію та цькування автора. На відміну від теж «гоголівського» роману про Великого Комбінатора одеситів І. Ільфа та Є. Петрова, що з'явився двома роками пізніше, комедія М. Куліша має не тільки національне забарвлення, а й свідомо гоголівський трагікомедійний фінал, в якому роль враженого на смерть Городничого виконує Хома Божий, заступник голови виконкому, висуванець із селян-незаможників. Від Гоголя походить також і розвиток теми Ревізора як Страшного суду, і, у зв'язку з цим, сюжетно-жанрова трансформація мотиву метафізичного жаху перед невідомим, що закладено в основу комедій, або правильніше, трагікомедій, М. Куліша.

На перший погляд, фарс «Отак загинув Гуска» здається традиційною комедією, що відтворює, за словами автора, «тип дрібненького міщанина, заляканого на смерть революцією»: він помилково вважає свого постояльца агентом НК. Проте, відомі вагання автора стосовно жанру своєї п'єси. «Вагаюсь з фіналом, – пише М. Куліш у листі до І. Дніпровського, – Чи не зробить так? Хай публіка сміятиметься дві з половиною дії, тоді витріщить очі і жахнеться, як побачить, що Гуска таки справді завісився на вербі у плавні» [269, с.544]. Мотив можливого самогубства дозволяє віднести цю «комедійку» до новоствореного радянського жанру «комедій із самогубством».

Жах Саватія Савловича Гуски не може бути поясненим тільки історичними чинниками: достовірністю безпідставних злодіянь чекістів у пореволюційні роки. Це екзистенційний жах перед загрозливим невідомим, що несе смерть. Міфологічний моторошний жах смерті як очікування Страшного суду невідомо за яку провину, який володіє комедійним героєм, його сімейний стан голови родини серед жінок, охоплених матримоніальним ентузіазмом, – наближує цей образ до гоголівського Городничого, але жанрові межі мелодрами-водевілю не дають змоги для розвинення гоголівських

ремінісценцій. Авторів було прикро, що перші слухачі п'єси тільки сміялися. Ця гоголівська авторська невдоволеність реакцією на п'єсу пояснюється теж по-гоголівськи: слухачі мали вжахнутися... Але це могла би зробити тільки трагікомедія, яка посідає зовсімособливе місце в жанровій парадигмі ХХ ст. Такою трагікомедією став «Народний Малахій».

Згідно із тезою екзистенціалізму та психоаналізу ХХ ст., неподоланий жах смерті у перспективі породжує або суїцидальні наміри, або безумство. Перше М. Куліш планував втілити в українському варіанті своєї російськомовної комедії, але жанр водевілю вчинив стійкий опір. Друге йому вдалося з блиском втілити в трагікомедії.

«Народний Малахій», за сутністю, є метасюжетним продовженням комедії «Отак загинув Гуска», в якій тему смерті заявлено вже у назві, бодай і водевільній. Прорив із божевільного жаху перед насильницькою зміною життя, яку ніс із собою більшовистський переворот, до прийняття на себе ролі морального Ревизора нової влади – це, власне, шлях Поприщина нової доби, коли індивідуальна образа особистості перетворювалася на образу нового людства взагалі. Водночас п'єса презентує й український варіант продовження «Ревизора». Адже у Гоголя п'єса завершується звісткою про появу саме метафізичного Ревизора.

Герой «Народного Малахія» починає з того місця, на якому завершується «Ревизор» у потрактуванні автора – з необхідності ревізії та очищення «нової» людини. І звертається він до найвищих чиновників влади. Більш за те – звертається як Мессія. Куліш немов би провадить експеримент: чим у ХХ ст. може завершитися подібний «мессіанський проект». Ю. Шерех вважав, що в цій кулішевій п'єсі немає нічого національного [268, с.338]. Здається, це не зовсім так.

Розуміння образу Хлестакова як «дрібного біса» було започатковане ще самим Гоголем. Таке розуміння було розвинене Д. Мережковським [313] і сьогодні стало вже загальновідомим, як утім, і відмінність малоросійського чорта від антихриста російської літератури. ХІХ ст. В «Ревизоре» постає,

таким чином, подвійна «міражна» інфернальність: трагедійна апокаліптична та низова, побутова, дріб'язкова. В цьому вгадується традиційна модель українського барокового вертепу [303, с.120].

Отже українська ментальність в «Ревизорі» позначається не стільки у прізвищі Хлестакова [320, с.15] або у ситуації українського здивування російським бюрократизмом [268, с.58], а й, насамперед, у наявності рис бароко, що, на думку дослідників, відзначає твори письменників українського походження [320, с.10].

Проте у дріб'язковості, побутовості, і – додамо – водевільності – у поєднанні з тональністю есхатологічного жаху в очікуванні на Страшний суд, – криються можливості для розвитку саме національної трагікомедії, що починається як ритуальна мелодрама-водевіль, а завершується смертю та безумством. Це модель «Народного Малахія», де Месія весь час обертається на дрібного біса. Ритуалізація побуту у першій дії цієї трагікомедії становить стилізацію традиційного українського водевілю. Героя, який збирається в далеку путь, марно намагаються утримати вдома за допомогою улюбленої страви, церковних співів, наглої смерті тотемної курки. Але людина, що відчула екзистенційний жах історичних катаклізмів і порятунок знайшла у власній месіанській обраності, виривається поза межі ритуального буття.

Поєднання просвітительського «учительства» з містицизмом було характерним для особи Гоголя. Не тільки його персонажі знаходяться у полоні маніловських проектів, а й сам автор намагався синтезувати позитивізм раціонального ставлення до дійсності із сакральним світосприйняттям. Можливо, це було національною рисою незгірш ніж особистісною. Месіанізм же особистісного впливу письменника на оточуючих може розглядатися як одне з історичних національних джерел «Народного Малахія» М. Куліша, нарівні з філософським екзистенційним сковородіанством.

Подібно до того, як кульмінацією «Ревизора» стає оприлюднення теургічного проекту Хлестакова – сходження його фантазійної уяви і захоплення нею натовпу, так і кульмінацією «Народного Малахія» стає уявна

сцена наочного реформування людини і захоплення проповіддю майбутнього щастя санітарки Олі, яка дозволяє божевільним покинути лікарню. Якщо для комедії з трагічним фіналом М. Гоголя фантазії Хлестакова – це витівки дрібного біса, одержимого манією величі, то для трагікомедії М. Куліша «голубі реформи» малахіанства – це одвічний гріх людини, що бере на себе місію творця і завжди програє.

Дія «Ревизора» завершується очікуванням Страшного суду. Дія трагікомедій Куліша відбувається у просторі, де, за словами М. Мамардашвілі про сучасну дійсність, «все запізнилось», навіть, додамо, Страшний суд. Тому сцена у фіналі трагікомедії М. Куліша порожня.

Так само порожньою сценою завершується і найпохмуріша з Кулішевих п'єс, що їй судилося стати останньою, – «Маклена Граса». Куліш подає українську версію традиційної для російської літератури теми скривдження маленької людини, що, як відомо, походить від Гоголя, як у своєму історичному, так і міфологічному вимірі [34, с.130]. І вже не мертвий чиновник лякає «значительное лицо», а дванадцятирічна дівчинка з ідейних міркувань вбиває літнього чоловіка і не виконує його останнього прохання зберегти все у таємниці. Світ залишається без Страшного суду, і порожньою сценою метушиться колишній музикант, нині жебрак, що спить у собачій буді і створює філософію безнадії, в якій соціалізм посідає місце другої після християнства світової ілюзії і оцінюється як хвора мрія потомленого людства. ХХ-е століття створює жахливий варіант людини без віри. Польський антураж у п'єсі не ховає її екзистенційності. Сама Маклена носить ім'я младапольське, тобто не великодержавне. Її образа не тільки морального, а й національного плану. Екзистенційне несе на собі тягар національного. Маклена є немов би жертвою і результатом месіанського проекту Малахія – її захопили соціалістичні фантазії й химери. Наслідок цього – барокові контамінації бісовщини та страху Божого. Маклер Зброжек в улюбленій лайці «дзябел буг» поєднує бісовщину із Всесвітнім Ревизором, адже він промовляє саме «чортів бог». Шляхтич

Зарембський каже, що комунізм «крутиться, як чорт перед похороном маклера», а сам маклер не Бог і за три дні не встане, не воскресне.

Складалася парадоксальна ситуація: Микола Куліш сприймав Миколу Гоголя у колі саме російської класики, поготів, він захищався Гоголем у передсмертних спробах відвести від себе тавро націоналізму, мовляв, виховувався на російській класиці [263, с.67-70]. Але засвоював він Гоголя саме в параметрах української ментальності. Досвід українського барокового Гоголя в «Ревизоре» трансформувався у двоповерховий світ «Народного Малахія», а гоголівська туга з приводу недовершеності людства вилилась в «Маклені Грасі» в образ общипаних гусей, що наїлися п'яних вишень і йдуть додому голі. Над цією сценою, писав Ю. Шерех, «вже нема і Бога, а є тільки чорт» [269, с.336].

Духовний, символічний зміст «Ревизора», на якому так наполягав автор і який майже не був прийнятий до уваги критикою XIX ст., [35, с.29-30] знайшов відлуння у літературі XX ст., зокрема, українській. Проект Страшного суду – ревізії – і месіанство як вихід із ситуації інфернального апокаліптичного жаху – було реалізовано у жанровій формі трагікомедії.

Є ще одна причина широкого поширення в радянському дискурсі жанрової моделі «комедії з самогубством». В умовах тоталітарного контролю держави над масовою свідомістю «комедія із самогубством» ставала своєрідним завуальованим засобом звернення до екзистенційних питань буття, заміненіх у мистецтві тоталітаризму ілюзорними з погляду вічності питаннями класової боротьби пролетаріату. Саме остання причина формує жанрову модель «комедії із самогубством» у згаданій п'єсі М. Ерדмана «Самоубийца», яку сучасна критика зараховує, поряд з «Вишневим садом», «У чеканні Годо» і «Трамваєм "Бажання"», у четвірку кращих творів світової драматургії XX ст. [213]

З другого боку, у театральній критиці й посьогодні існує думка про неможливість інтерпретації згаданої п'єси М. Ердмана, написаної езоповою мовою і наразі ледь чи не застарілої, слава якої тримається винятково на

театральній легенді [152]. Водночас, у західній славистиці вже давно відомі праці, приміром, Джона Фрідмана, який визначав творчість драматурга як рух до театру абсурду [549]. «Новаторство "Мандата" (і тим більше "Самоубийцы") -- зазначає він, -- полягає саме в тому, що Ерדман зумів вкласти у здавалося б легку фарсову за формою п'єсу глибину філософського сприйняття світу»

Ю. Щеглов у статті «Конструктивный балаган Н. Эрדмана» пов'язує поетику драматурга з традиціями народного театру і гадає, що письменником був прозорливо висунутий ряд формул і міфологем, які виявилися релевантними для розуміння всієї радянської історії, ментальності й культури [521, с.118-161]. Творчість М. Р. Ердмана, як відзначають сучасні дослідники, органічно вписується в міфопоетичний контекст епохи, реалізуючи основні міфопоетичні універсалії. Його п'єси, що володіють усією специфікою неоміфологічних текстів, контамінують пародійно осмислені космогонічні й новозавітні елементи, реалізують казкову сюжетну схему. С. Рассадін, який вважає долю Ердмана однією із найпоказовіших у низці письменницьких трагедій радянського періоду, а вибір письменника і сценариста – духовним самогубством, -- так пише про жанр «Самоубийцы»: «Неймовірна п'єса спромоглася здійснити такий шлях: спершу — водевіль з пітним запахом балагана, потім — трагіфарс, а у фіналі — трагедія. Цілком співзвучна, скажімо, самогубству Єсеніна» [390]. Як вважається, жанр цієї п'єси можна однозначно визначити як трагікомедію.

Одним із перших критиків трагікомедій М. Ердмана у виставленні Вс. Мейерхольда був український режисер Лесь Курбас. Але його оцінка містила аспекти, які знаходяться поза увагою сучасних російських критиків. Йдеться про аспект національної ідентичності багатонаціональної радянської літератури. Лесь Курбас виявляє в тексті Ердмана-Мейерхольда риси саме російської ідентичності, відмінної, і, до певної міри, чужої для ідентичності української, хоча й те, й те -- об'єднується в концепті «радянська драматургія».

Український режисер свого часу писав, що вистава Вс. Мейерхольда за п'єсою російського драматурга М. Ердмана «Мандат», яка «в Москві б'є

приблизно по межі [...] у нас тільки зверху лоскоче. Тут зовсім інші теми, що в міру деталізації виходять із кола загальнолюдських чи загальносоюзних і набирають характеру національного, тобто зв'язаного і з минулим, і з сучасним певної етнографічної території. І не тільки в темах річ, а просто тут, на Україні ми маємо других людей, під іншим культурним впливом вихованих» [270, с.682].

Цікавим є те, що для відокремлення від іншого типу культури Л. Курбас обрав спектакль за п'єсою найобдарованішого із сучасних йому драматургів, про геніальність якого найвидатніші режисери Росії не боялися твердити навіть у листах до Сталіна.

Безперечно, Л. Курбаса переважно цікавила вистава Вс. Мейєрхольда, хоча «Мандат» М. Ердмана у 1926-27 рр. існував і в харківській та одеській театральних версіях. Гастролі ГостІМ відбулися у Харкові в липні 1927 р. Сценографія та режисура Вс. Мейєрхольда свідчили про неприховану експресіоністичну стилістику. Знаменним є те, що вже у першій з двох своїх п'єс російський драматург звертається бодай побічно до теми самогубства, хоча за жанром це мають бути гротескні трагікомедії у традиції О. Сухово-Кобиліна, з бурлеском та перевдяганням кухарки у сукню покійної імператриці. Але все ж таки перша п'єса поступається другому – і останньому -- шедевру Ердмана – «Самоубийця», якого не мав змоги побачити на кону не тільки «контрабандист української культури» Лесь Курбас, як він сам себе називав, а й взагалі ніхто.

Плідним в цьому плані буде повернення до думки Л. Курбаса про неорганічність і неактуальність для української культури вистави Мейєрхольда за першою п'єсою М. Ердмана. Залишаючи гіпотези про можливість неприйняття режисури Мейєрхольда, російського колеги Курбаса, поставимо питання так: чи є в останній п'єсі драматурга М. Ердмана саме російський «кут зору», за висловом Курбаса, на відміну від українського «куту зору». Питання складне, якщо не збитися на типово московський побут у Ердмана. Різниця, як здається, лежить в площині теми «Пророк та самогубство».

Припускаємо, що для російського типу культури традиційним є загибель пророка за ідейними міркуваннями – адже саме в російській літературі вбивають, лише щоб «ідею довести» («Преступление и наказание»). М. Ердман травестує саме цю особливість національно-культурного світобачення. Для української культури ідейний фанатизм був значною мірою запозиченим, що доводять хоча б ранні п'єси В. Винниченка, де українськими були лише прізвища, як вже зазначали дослідники. Український тип пророка – пророк «з любові», як самогубця Міріам у Лесі Українки («Одержима»). Пророк Амар у Винниченка («Пророк») теж гине задля любові до людей, а благословення просить у своєї коханки Кет. Тому цей східний пророк, який задіяний в «американському» сюжеті, має більш окреслені вітчизняні національні риси, ніж герої попередніх п'єс драматурга – українці за походженням. Жертовність і ідейний фанатизм хоча і близько стоять одне до одного, все ж різняться. Для порівняння додамо, що, скажімо, в німецькому експресіонізмі тема жертовності пророка співвідноситься із загальною катастрофою, в якій гине людство. І це теж стало національною профетичною моделлю у наступні десятиліття.

Як здається, Л. Курбас, коли вважав першу п'єсу М. Ердмана впливовою в Москві і мало дійовою в Харкові, мав на увазі саме цей національний кут зору, під яким «тут виховано людей». І модель трагікомедії самогубства, або за термінологією В. Маяковського, «комедії із самогубством», від цього куту зору теж не є вільною.

Але екзистенційний висновок трагікомедії М. Ердмана: маленька людина в надлюдських умовах тоталітарної культури може стати величною лише через смерть, – зводить сам мотив самогубства до визначального артефакту в історії цієї культури... Зрештою, і це, можливо, було найважливішим, -- навіть такий трагічний факт, як самогубство, у тоталітарному дискурсі включався до загальної атмосфери балаганної дії, театралізації буття, без якої неможливо уявити собі ані дискурсивні практики сталінізму, ані драматичне свідчення М. Ердмана. Перетворення культури на кітч, чи, навіть, кемп, – головна ознака цивілізації подібного типу.

Поетика самого Ердмана була орієнтованою саме на «балаганну» традицію. Дослідники відзначають, що установка на «цирконе» мистецтво з його фейєрверком атракціонів, ексцентрикою вставних музичних номерів і парадоксами інтермедій потім перейшла до ердмановських кіносценаріїв, де помітну роль відіграє джаз. Свої принципи, що ріднять його «балаганний монтаж» із практикою театру Вс. Мейєрхольда, М. Ердман побічно захищав і пізніше, аж до боротьби (у фільмі «Актриса») за право на життя в рамках російської кінематографії жанрів водевілю, оперети й мелодрами, що протистояли хвалебно-одичній масовій пісні. Отже, з одного боку, М. Ердман використовує в «Самоубийце» жанри масової культури в їхній первісній функції – розважальній, -- а, з іншого боку, спростається в цих межах створити знаковий екзистенційний текст про ціну життя, текст, істотний за всіх часів. Зрощення масової культури з інноваційною вважають зазвичай особливістю саме сучасного дискурсу. Як бачимо, це не цілком вірно. У всякому разі, жанрова модель «комедії із самогубством», модифікована М. Ердманом, свідчить про зворотне.

Таким чином, в радянському дискурсі концепти смерті та самогубства отримували певний жанровий відтінок, перетворювалися на специфічний драматичний жанр. Він характеризувався поєднанням традиційних «легких жанрів (водевіль, мелодрама, буфф тощо) з трагікомедією. Для радянської культури це був єдиний спосіб виживання взагалі, але пізніше цей жанровий синтез був усвідомлений як закономірний в культурі постмодерну, де відбулося зрощення метафізичних та розважальних жанрів. У такий спосіб радянський тип культури вирішував аналогічні з іншими культурами жанрові проблеми. Але загальний результат не був однорідним. Він був позначений культурною ідентичністю окремих національних театральних-драматургічних систем.

Висновки до розділу 3.

З погляду вибухового та поступового розвитку жанрів драми період становлення соцреалістичної естетики та поетики – кінець 20-х – 30-ті рр. – ми визначаємо як тяглий, поступовий. Титульні модифіковані та політизовані жанри, які виникали в той час (такі як «оптимістична трагедія», «колгоспна комедія», радянський водевіль, історична мелодрама) мали орієнтацію на традицію класичної драматургії ХІХ ст. та на пошуки авангардної драми. І водночас, ці надбання пристосовувалися до потреб масової культури. Тому вони коасифікуються як формульні жанри.

Наразі вже є очевидним, що проблема соцреалізму потребує не тільки цивілізаційно-антропологічного, а й компаративного підходу. Адже ми маємо справу саме з цивілізацією певного типу, що створює специфічне мистецтво, яке, втім, співвідноситься з аналогічними явищами західної цивілізації.

Радянська історія була з погляду теорії неврівноважених процесів тяглим утворенням. Тому для неї характерними були «чисті» жанри, трагедія та комедія. Варіантами жанру трагедії радянського часу можна назвати як «оптимістичну трагедію», яка закономірно співвідноситься з «чистими» формульними жанрами масової культури, так і високу екзистенційну трагедію, яка співвідноситься з інноваційною трагедією модернізму та авангарду ХХ ст.

Різновекторна трансформація трагедійного у формульних та міметичних жанрах у дискурсі синхронії в 30-ті рр. створює моделі як формульного, так і інноваційного порядку, що наочно демонструє, по-перше, відсутність жанрового кордону між феноменами першого та другого порядку, а, відтак, продовження дії вибухових та поступових процесів в модифікації жанрів у період 30-х рр., які можуть вважатися періодом сталого розвитку. Трагедія переймає на себе функції серединного жанру.

Жанровий шлях радянської драматургії від «колгоспної комедії» до трагіротеску, трагіфарсу був історично закономірним. І хоча вибір жанру у 30-ті рр. був з художнього погляду випадковим, непередбачуваним, пояснювався соціально-політичними чинниками, які для культури варто визнати випадковими, але пізніше цей вибір став усвідомлюватися як

закономірний. «Колгоспна комедія» наразі складає важливу частину історичного дискурсу соцреалізму.

Зведення феномену соцреалізму до диктату влади над мистецтвом і пристосовництву малоталановитих, але енергійних авторів -- не здатне пояснити популярність в історії культури творів, свідомо брехливих з історичної точки зору. Вони цікаві ще і як один з перших послідовних досвідів впровадження в тоталітарну свідомість матриць масової культури на матеріалі найбільш діючого із усіх родів літератури – драми. І в такому аспекті вони повторно повинні бути ретельно проаналізовані. З іншого боку, урахування багатонаціонального досвіду масової культури радянського типу може допомогти в усвідомленні єдиного шляху розвитку європейської культури.

Отже, динаміка жанрів драми радянського періоду у 20-30-ті рр. підпорядковувалася законам вибухового та поступового розвитку. Тому характер жанрових взаємодій відповідав тяглим періодам у житті жанрів, тобто переважно модифікувалися такі жанри, як героїчна драма, психологічна драма, комедія, водевіль та неоромантична мелодрама. Ми розглянули трансформацію і новостворених формульних жанрів, як от «оптимістична трагедія», «колгоспна трагедія» та «колгоспний водевіль», «кримінальна драма про шкідників» тощо, -- і жанрів поза формулою, до яких, приміром, належить сатирична комедія з деформованою ситуацією комунікації.

Водночас радянський дискурс не обмежувався парадигмою масової культури, адже дія тяглих процесів поширювалася й на інноваційні тексти класичних жанрів, як от трагедія. Так виникли ракурси синхронії та діахронії в описах різновекторної трансформації трагедійного у формульних та міметичних жанрах. Це надало додаткові можливості для дослідження вибухових та тяглих процесів у жанровому розвитку.

Певний жанровий відтінок в радянському дискурсі отримували концепти смерті та самогубства, що перетворювалися на специфічний драматичний жанр. Він характеризувався поєднанням традиційних «легких жанрів (водевіль, мелодрама, буфф тощо) з трагікомедією. У такий спосіб радянський тип

культури вирішував аналогічні з іншими культурами жанрові проблеми. Але загальний результат не був однорідним. Він був позначеним культурною ідентичністю окремих національних театральних-драматургічних систем.

ВИСНОВКИ.

Жанровий шлях драми: від містерії до мелодрами

1. Для компаративної генології методологічно новим є поєднання трьох паралельних описових моделей: традиційної лінійної, або історичної, потім циклічної, або пульсуючої, і відтак, нарешті, вибухової, заснованої на загальнонауковій теорії нелінійної динаміки, теорії нерівноважних процесів (за іншою назвою – дисипативних структур). Згідно з першою моделлю, вибудовується картина поступового розвитку та взаємодії жанрів всередині циклів культури, обмежених вибуховими періодами, і підпорядковується цей процес законам історичного, еволюційного поступу. Тут національні особливості кожної з генологічних систем виступають у прямій залежності від історії даної країни та її культури і безпосередньо корелюють із певним напрямком та стилем. Домінуючими жанрами серединного проміжку закономірно вважаються такі «чисті» жанри, як трагедія та комедія, що трансформувалися як у взаємодіях з іншими жанрами та жанровими модусами, так і у безпосередньому протожанровому вигляді. Коли ж ми перейдемо до циклічної моделі, то можна помітити, що тут відбувається постійне циклічне (пульсуюче) повернення до лінійної матриці «містерія-трагедія (комедія)-трагікомедія-мелодрама», тобто до схеми жанрів, добре репрезентованих як українською, так і російською драматургією, принаймні як жанровий модус, якщо йдеться про трагікомедію. Натомість вибухова модель розвитку драматургічних жанрів надає можливості простежити процес взаємодії та взаємопроникнення абсолютної більшості жанрових патернів не з погляду еволюції, а як хаотичний процес вибору шляхів у періоди біфуркацій та вибухових зсувів, якими позначені кризові явища сколку століть.

2. Ця концепція має на увазі чергування тяглих та вибухових, біфуркативних процесів. Щодо життя жанрів драми це реалізується як зміна жанрів перехідних епох – містерії, трагікомедії, -- на так звані «серединні» жанри трагедії, комедії (водевілю), драми (мелодрами). І хоча у ХХ ст. вже

проблематично взагалі виділити «чисті» жанри, все ж таки певні моделі протожанрів залишаються у жанровій пам'яті. Без цього категорія жанру не змогла би існувати взагалі. Ті жанри, що послідовно розвиваються у проміжні періоди, якщо розглядати ці процеси як в історичній перспективі, так і з погляду теорії циклів культури, -- хаотично перемішуються у періоди кризової нерівноваги системи, породжуючи у стані біфуркацій нові утворення, які тільки зовні нагадують ті жанрові структури, до яких вони належать за рецептивними сподіваннями.

3. Доба модерну та авангарду, себто сколжу XIX-XX ст. та перших чотирьох десятиліть XX ст., піддається опису у константах вибухової моделі, яка переходить знову у лінійно-циклічну. Тобто вибух змінюється на поступовий розвиток жанрів у добу соцреалізму. Так, приміром, радянська історія була з погляду теорії неврівноважених процесів тяглим утворенням. Тому для неї характерними були «чисті» жанри, трагедія та комедія. Варіантами жанру трагедії радянського часу можна назвати як «оптимістичну трагедію», яка закономірно співвідноситься з «чистими» формульними жанрами масової культури, так і високу екзистенційну трагедію, яка співвідноситься з інноваційною трагедією модерну та авангарду XX ст. Як і кожний перехідний період, модерн, починаючись із містерії, досягав кульмінації у трагікомедії. Перехід у мелодраму свідчив про певну жанрову втому, наближення біфуркативного етапу до кінця. Отже, завершення вибухових процесів модерну та авангарду в українській та російській драмі прийшлося на кінець 20-х – 30-ті рр. У 30-ті роки «особливий» шлях радянської драматургії парадоксально співпав із бурхливим розквітом жанрів масової культури Європи та Америки.

4. В кризові, вибухові періоди на перший план, за законами циклу, виступає містерія, жанр, який ми приймаємо як опорний, що повторюється щоразу, коли система знаходиться у передкризовому стані. На верхів'ї вибуху панує трагікомедія, а завершує його мелодрама. Так, з огляду на концепцію вибухової трансформації жанрів драми, у стилі модерн

поєднувалися два принципи жанроутворення. Перший виникав внаслідок взаємодії та синтезу жанрів, був біфуркативним і зовні нагадував традиційні форми попереднього періоду, найзначнішим досягненням якого була психологічна драма. Проте, зовнішнє наслідування було позірним, у традиційних соціально-побутових константах проглядав містеріальний зміст метафізичної трагедії. Другий принцип жанроутворення доби модерну формував неускладнену неоміфологічну трагедію.

5. Розгляд жанрів у зв'язку із певним напрямком модерну та авангарду дозволяє усвідомити жанрові закони невід'ємними від певного історичного стилю чи напрямку. Так, мелодрама неонатуралізму посідає проміжне становище між популярними, масовими жанрами та інноваційним мистецтвом модерну, адже вона використовує інтертексти російської трагікомедії -- жанру, що у ХХ ст. завойовує передові позиції. Перехід мелодрами до трагіфарсу, трагікомедії, який відбувався в драмі, похідній від неонатуралізму у 20-ті рр., а також до містерії нового типу у 20-ті рр, свідчив про досягнення вершини циклу та про настання нового періоду, коли вибір здійснився не у бік трагікомедії та містерії. Драма експресіонізму, з погляду лінійного розвитку, всередині циклу закономірно рухалася від містерії до трагікомедії, а, з погляду вибухового розвитку, це був хаотичний вибір шляхів подальшого існування, який здійснився на користь трагікомедії. Саме цей жанр був успадкованим від пізнього експресіонізму світовою драматургією. Радянський же дискурс експресіонізму 20-х рр. у подальшому обрав випадкові інші шляхи, і проектом авангардної парадигми став соціалістичний реалізм – «свій шлях» культури радянського типу. Але цей тип культури не був однорідним з погляду ідентичності, як не був однорідним досвід експресіонізму.

6. Динаміка жанрів драми радянського періоду у 20-30-ті рр. підпорядковувалася законам вибухового та поступового розвитку. Тому характер жанрових взаємодій відповідав тяглим періодам у житті жанрів, тобто переважно модифікувалися такі жанри, як героїчна драма, психологічна

драма, комедія, водевіль та неоромантична мелодрама. Ми розглянули трансформацію і новостворених формульних жанрів, як от «оптимістична трагедія», «колгоспна трагедія» та «колгоспний водевіль», «кримінальна драма про шкідників» тощо, -- і жанрів поза формулою. Водночас радянський дискурс не обмежувався парадигмою масової культури, адже дія тяглих процесів поширювалася й на інноваційні тексти класичних жанрів, як от трагедія. Ми вважали за необхідне співставити ці дві групи текстів, хоча на перший погляд вони неспівставні. Так виникли ракурси синхронії та діахронії в описах різновекторної трансформації трагедійного у формульних та міметичних жанрах. Стало можливим знайти компаративні аналогії не тільки всередині однієї літератури серед текстів формульної літератури та літератури інноваційної, а й між текстами двох літератур. Це надало додаткові можливості для дослідження вибухових та тяглих процесів у жанровому розвитку. З іншого боку, стає все більш очевидним, що майбутній цивілізаційний розвиток буде здійснюватися у координатах взаємодії, взаємовпливів та взвємоперебігів традиційного класичного дискурсу та масової культури. Масова культура зовсім не відмовляється від містерії як першопочатку циклу, а переробляє її за своїм каноном. Містерію вона проживає та програє у жанрах фентезійної мелодрами, різновидів якої безліч. З цього канону і починається новий цикл культури. Тут відкриваються значні перспективи для подальшого дослідження в компаративному аспекті феноменів двох літератур.

7. Серед драматургічних модусів драми 20-30-х рр. виділяється трагічний модус дії. Різновекторна трансформація трагедійного у формульних та міметичних жанрах у дискурсі синхронії в 30-ті рр. створює моделі як формульного, так і інноваційного порядку, об'єднані спільною матрицею «колгоспної п'єси». Це наочно демонструє, по-перше, відсутність жанрового кордону між феноменами першого та другого порядку, а, відтак, продовження дії вибухових та поступових процесів в модифікації жанрів у період 30-х рр., які можуть вважатися періодом сталого розвитку. Трагедія, у даному випадку, «колгоспна трагедія» переймає на себе функції серединного жанру, що

знаходиться у повній відповідності до отстоюваної концепції зміни жанрових парадигм в драматургії, на цей раз, на матеріалі культури радянського типу. У цьому період 20-30-х рр. дещо нагадує картину розвитку жанрів драми у XIX ст. І, передусім, це трансформація відомих жанрових моделей водевілю і мелодрами і зрощення їх із трагікомедією.

8. Вибухова модель дозволяє побачити обраний шлях як випадковий, в той час як пізніше історична, лінійна модель привласнює у своїх метаописах цей випадковий вибір і пояснює його як закономірний. Такою випадковістю було обрання у 30-ті рр. моножанрового шляху розвитку як російської, так і української драми, викликаного позажанровими та позалітературними політичними чинниками. Повернення до героїчної та психологічної драми традиційного типу, а пізніше ліричної комедії, на час домінування в європейській культурі модернізму з його новаторськими жанрами був випадковим, але згодом у постмодерній інтерпретації був усвідомленим як закономірний. Згідно до такого присвоєння жанрового вибору, наразі відбувається спроба розглянути жанри соціалістичного реалізму як паралельні до жанрів масової культури Європи та Америки 20-30-х рр. XX ст., а саме історичної, еволюційної точки зору. Дія імманентних жанрових законів підтверджує, що мелодрама радянського типу розвивалася за тими самими типологічними законами, що й масова культура в інших країнах. Вона, по-перше, ставила себе в опозицію до цієї масової культури, а, по-друге, попри це, всередині себе самої була неоднорідною. Урахування багатонаціонального досвіду масової культури радянського типу може допомогти в усвідомленні єдиного шляху розвитку європейської культури.

9. Перспективу ми бачимо також і в наступному. Жанровий канон сучасної драми обертається в колі міжжанрової інтертекстуальності. Феномен інтертекстуальності руйнує не тільки кордони жанрової визначеності, а й взагалі кордони національних літератур. Власне, це вже давно відбувається. І визначення культурної ідентичності тому переходить від стадії етнічності до стадії цивілізаційності. Художня культура втрачає свою замкненість, але

водночас набуває більш загальних рис універсального цивілізаційного проекту. Ось тому компаративізм взагалі, як вже ясно бачиться, починає перетворюватися на владний інструментарій збагнення місця людської екзистенції у Божому промислі, суттєвою часткою якого є Культура. Тому надзвичайну важливість наразі отримує побудова найширших моделей, які б демонстрували дію жанрових законів у відповідності до певної національно-культурної ідентичності. Зокрема непроясненим є питання про національну ідентичність жанрів масової культури. Особливо це актуально, коли йдеться про небезпечно близькі культури, якими історично стали українська та російська. Це предмет подальшого дослідження.

10. Отже, можна вважати, що поставлену мету дисертаційного дослідження -- виявити національно ідентичні жанрові моделі української та російської драми кінця XIX - 30-х рр. XX ст. та розглянути їхню трансформацію в аспекті порівняльної поетики на основі поєднання трьох загальнонаукових концепцій поступового та вибухового розвитку культури: лінійної (історичної), циклічної (пульсуючої), та вибухової (хаосу), -- досягнуто, а поставлені в дослідженні завдання виконано.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1.Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра : опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика : Итоги и перспективы изучения. – Москва : Наука, 1986. – С. 104-116.
- 2.Автономова Н. С. Открытая структура: Бахтин – Лотман – Гаспаров / Н. Автономова. -- Москва : РОССПЭН, 2009. -- 503 с.
- 3.Агеєва В. Поетеса Зламу Століть: Творчість Лесі Українки в Постмодерній Інтерпретації / В. П. Агеєва. – К. : Либідь, 1999. – 264 с. ; а також: Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. П. Агеєва. – [вид. 2-е, стереотипне]. – К. : Либідь, 2001.
- 4.Агеєва В. Портрет модерніста в соцреалістичному інтер'єрі / Віра Агеєва // Стильові тенденції української літератури ХХ століття : зб. – К. : Фоліант, 2004. – С. 181-207.
- 5.Агранович С. З. Стилевая игра с двойничеством в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» / С. З. Агранович // Вестник Самарского государственного университета / Литературоведение. – Самара. -- 2000. -- №1.
- 6.Адаскина Н. 30-е годы: контрасты и парадоксы советской художественной культуры / Н. Л. Адаскина // Советское искусствознание. Искусство ХХ века. – Москва : Сов. Художник, 1989. – С. 5-36.
- 7.Акопян К. З., Захаров А. В., Кагарлицкая С. Я. та ін. Массовая культура и массовое искусство: «за и против» / Академия гуманитарных исследований. — Москва : Гуманитарий, 2003. — 511 с.
- 8.Амусин М. ...Чем сердце успокоится : Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков / М. Амусин // Вопросы литературы. -- 2009. -- № 3.
- 9.Амфитеатров А. В. Закат старого века / Александр Амфитеатров; [послесл. и коммент. В.Е. Красовского]. – Кишинев : Лит. артистикэ, 1989. -- 669 с.

10. Андреев Л. Н. Драматические произведения : В 2-х т. -- Т.1 / [Сост., автор вступ. ст. и примеч. Ю. Н. Чирва] / Л. Н. Андреев. – Ленинград : Искусство, 1989. – 350 с.
11. Андреевский Г. В. Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху (30–40-е годы) / Г. В. Андреевский. – Москва : Молодая гвардия, 2003. – 463 с.
12. Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса : История учений о драме / А. Аникст. – Москва : Наука, 1983. – 288 с.
13. Анненский И. Драматические произведения. Античная трагедия / И. Анненский. – Москва : Лабиринт Пресс, 2000. – 320 с.
14. Анненский И. Стихотворения и трагедии / И. Анненский. -- Ленинград, Советский писатель, 1990 (Библиотека поэта, Большая серия, 3-е изд.) -- 640 с. с илл.
15. Анненский И. Театр Еврипида. /Сост. В. Гитин. -- СПб.:– Гиперион, 2007. – 528 с.
16. Антология исследований культуры : Т. 1. – Интерпретация культуры. -- Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. - 728 с. - (Культурология XX век).
17. Апресян Г. Эстетика и художественная культура социализма : избранные труды / Г. Апресян. – Москва : Изд-во МГУ, 1984. – 327 с.
18. Арендт Г. Становище людини / Ганна Арендт ; [пер. з англ. М. Зубрицька]. – Л. : Літопис, 1999. – 254 с.
19. Арендт Г. Джерела тоталітаризму : [пер. з англ.] / Ханна Арендт. – К. : Дух і літера, 2002. – 539 [43] с.
20. Арбузов А. Н. Таня : Драма в двух частях, восьми картинах / А. Н. Арбузов. – Москва : Детская литература, 2003; Арбузов А. Таня. Жестокие игры : Пьесы / А. Арбузов. – Москва : Детская литература, 2005. – 170 с. (Серия: Школьная библиотека).
21. Арцыбашев М. Собрание сочинений -- Т. III. – Рассказы / М. Арцыбашев. -- Москва : 1914.
22. Арцыбашев М. Собр. соч. : В 10 тт. – Т. 8. – Санкт-Петербург – Петроград : 1916

23. Арцыбашев М. Ревность // Арцыбашев М. Собр.соч. : В 10 тт. – Т. 8. – Санкт-Петербург – Петроград : 1916.
24. Арцыбашев М. Война // Арцыбашев М. Собр.соч. : В 10 тт. – Т. 8. – Санкт-Петербург – Петроград : 1916.
25. Арцыбашев М. Враги / М. Арцыбашев // Земля : Сб. 19. – Москва : 1917.
26. Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры : Опыт русской культурологии середины XIX – нач. XX веков. – Москва : ОГИ, 2000. – 344 с.
27. Афиногенов А. Н. Избранное : В 2-х тт. / А. Н. Афиногенов ; [сост. К. Н. Кириленко, В. П. Коршунова; Центр. гос. архив литературы и искусства СССР, Комис. по лит. наследию А. Н. Афиногенова]. -- Москва : Искусство, 1977.
28. Бабичева Ю. В. Л. Андреев в борьбе с «арцыбашевщиной» / Ю. В. Бабичева // Андреевский сб. – Курск. : 1975.
29. Бабичева Ю. В. Жанровые разновидности русской драмы (На материале драматургии М. А. Булгакова) / Ю. В. Бабичева. – Вологда : Вологодский гос. пед. ин-т, 1989. – 95 с.
30. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX -- начала XX века / Ю. В. Бабичева. – Вологда : Вологодский гос. пед. ин-т, 1982. – 128 с.
31. Багрянний І. Золотий бумеранг / І. Багрянний ; [Ред.-упор. О. Шугай]. – К. : Вид-во «Рада», 1999. – С. 523. Дякую доктору мистецтвознавства В. М. Гайдабурі за наведену інформацію та подаровані плідні ідеї.
32. Балина М. Дискурс времени в соцреализме / М. Балина // Соцреалистический канон. – Санкт-Петербург : Академ. Проект, 2000. – с. 585-595.
33. Барабаш Ю. Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики / Ю. Барабаш. – Москва : Издательство «Художественная литература», 1968. – 269 с.
34. Барабаш Ю. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...». Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії / Ю. Барабаш. – Харків : Акта, 2001. – 373 с.
35. Барабаш Ю. Почва и судьба : Гоголь и украинская литература: у истоков / Ю. Барабаш. – Москва : Наследие, 1995. – 223 с.
36. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство і культурологія / П. Баррі ; [пер. з англ. О. Погинайко]. – К. : Смолоскип, 2008. – 186 с.

37. Батай Ж. Литература и зло / Ж. Батай. – Москва : Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.
38. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1975. – 504 с.
39. Бахтин М. М. Предисловие (Драматические произведения Л.Толстого) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. литература, 1986. -- С. 95.
40. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1986. – 543 с.
41. Бем А. Л. Похищение Европы (О Конгрессе писателей в защиту культуры) / А. Л. Бем // Меч. – 1935. – 8 сентября.
42. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли ; [пер. с англ. В.Воронина]. – Москва : Искусство, 1978. - 368 с.
43. Берг М. [Рец.]: / Борис Дубин. Слово - письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры. – Москва : Новое литературное обозрение, 2001.-- 416 с. // Новая Русская Книга. -- 2001. -- №3-4.
44. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – Москва : Кафедра славистики ун-та Хельсинки : Новое литературное обозрение, 2000. – 342 с.
45. Бергсон А. Смех / А. Бергсон ; [Предисл. и примеч. И.С. Вдовина]. — Москва : Искусство, 1992. — 127с.
46. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. Бердяев. – Москва : Наука, 1990. – 221 с.
47. Бердяев Н. А. Самопознание : Опыт философской автобиографии / Н. А. Бердяев. – Москва : Книга, 1991. – 446 с.
48. Бершадская М. Славянская мозаика : О славистах, славянстве и будущем славянского мира / М. Бершадская // Санкт-Петербургский университет : 1995-2004. -- № 8-9. -- 31 марта 2004 года.

49. Биричевская О. Ю., Стрельченко В. И. Массовая культура: онтологический смысл и тенденции концептуальной эволюции // CREDO NEW. – 2006. – № 3 // http://www.orenburg.ru/culture/credo/03_2006/5.html
50. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. – Донецьк : Донецьк. держ. ун-т, 2004. – 445 с.
51. Білецький О. І. Вибрані твори.: У 2 т. – Т. 2. -- К. : Наукова думка, 1960. – С. 368.
52. Білецький О. Антична драма Лесі Українки («Кассандра») // Білецький О. Зібрання праць : У 5 тт. – К. : Наукова думка, 1965. -- Т.2. – К. : Наукова думка, 1965. -- С. 543-564.
53. Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. -- Т. 5 / А. А. Блок. -- Москва – Ленинград : ГИХЛ, 1962. -- С. 228.
54. Блум Г. Західний канон : [пер. з англ.] / Г. Блум. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
55. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів: монографія / Т. Бовсунівська. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. – 520 с.
56. Богуславский А. О., Диев В. А. Русская советская драматургия : Основные проблемы развития 1917-1935. – Москва : Изд-во АН СССР, 1963. – 376 с.
57. Бодрияр Ж. Символічний обмін і смерть / Ж. Бодрияр ; [пер. з франц. Л. Кононович]. – Львів : Кальварія, 2004. – 376 с.
58. Бодрияр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрияр ; [Пер. и вступ. ст. С. Н. Зенкина]. – Москва : Добросвет, 2000. – 387 с.
59. Бойм С. Китч и социалистический реализм / С. Бойм // Новое литературное обозрение. – 1995. -- № 15; а також: Бойм С. Конец ностальгии? / С. Бойм // Новое литературное обозрение. – 1999. -- № 39.
60. Бойм С. Общие места: мифология повседневной жизни / Светлана Бойм. – Москва : Новое литературное обозрение, 2002. – 320 с.
61. Борев Ю. Б. Комическое [Текст] : или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия /Ю. Борев. – Москва : Искусство, 1970. – 268 с.
62. Борев Ю. Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд / Ю. Борев. – Москва : АСТ, 2008. – 480 с.

63. Борзенко О. І. Неокласичні тенденції в ранній поезії Лесі Українки // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Випуск 19. – Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О.А., 2009. – С.10.
64. Борщаговский А. Зрители дешевого райка / А. Борщаговский // Знамя. – 1999. – №8.
65. Браже Р. А. Синергетика и творчество. – Ульяновск : Изд-во УЛГТУ, 1999; Браже Р. А. Новый взгляд на соотношение искусства и науки // Любимцевские чтения. -- Ульяновск, 2000. -- С. 25 - 26
66. Браже Р. А. Математическая теория катастроф и описание творческого процесса в искусстве // Мат. Межд. НПК «Методы и алгоритмы прикладной математики в технике, медицине и экономике». -- Ч. 2. -- Новочеркасск, 2001. -- С. 36 - 37.
67. Бродский И. Послесловие к «Котловану» А. Платонова / Иосиф Бродский // http://lib.ru/BRODSKIJ/br_platonov.txt
68. Бродский Й. Примечание к комментарию // Столетие Цветаевой. Материалы симпозиума, 1992. – Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. -- Vol.32. -- Berkeley Slavic Specialities, 1994. – С. 269.
69. Брюнель П. Вступ до «Стислового курсу порівняльного літературознавства» / П'єр Брюнель // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи / [За заг. редакцією Дм. Наливайка]. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія». – 2009. – С.92-110.
70. Бугров Б. С. Русская драматургия конца XIX — начала XX века: Пособие до спецкурсу / Б. С. Бугров. — Москва : МГУ, 1979. — 92 с.
71. Буданов В. Г. Принципы гармонии как эволюционные синхронизмы --- начала демистификации / В. Г. Буданов // Труды международной конференции «Нелинейный мир. Математика и искусство». – Суздаль : 1996. -- Москва : Изд. «Прогресс-традиция», 1997. -- С.116-122
72. Буданов В. Г. Синергетика для гуманитариев // Труды международной конференции «Математика. Компьютер. Образование». – Пущино : Изд. «Прогресс-традиция», 1997. -- С. 48-55

73. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
74. Булавка Л. Социалистический реализм. Превратности метода. Философский дискурс / Л. Булавка. – Москва : Культурная революция, 2007. – 260 с.
75. Булавка Л. Феномен советской культуры / Л. Булавка. – Москва : Культурная революция, 2008. – 288 с.
76. Булгаков М. А. Адам и Ева // Булгаков М. А. Собр. соч. : В 5 т. -- Т.3 : Пьесы / М. А. Булгаков. – Москва : Худож. литература, 1992.
77. Булгаков М. А. Собрание сочинений : В 8 тт. -- Том 1. – Москва : Астрель, 2008.
78. Булгаков М. А. Собр. соч. : В 5 т. -- Т.3 : Пьесы / М. А. Булгаков. – Москва : Худож. литература, 1992.
79. Бурдые П. Поле літератури / Поль Бурдые // Нове літературне обзрення. – 2000. -- № 45 -- С. 22-87.
80. Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – Москва : «Искусство», 1974. – 268 с.
81. Вакуленко Д. Т. Олександр Корнійчук / Д. Т. Вакуленко // Корнійчук О. Драматичні твори. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 5 - 34.
82. Вакуленко Д. Т. Олександр Корнійчук : Життя і творчість / Д. Вакуленко. – К. : Дніпро, 1985. – 199 с.
83. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920) / О. Вальцель ; [Авторизованный перевод с немецкого изд. 1920 г. О. М. Котельниковой под ред. В. М. Жирмунского]. – Петербург : Academia, 1922. -- 96 с.
84. Васильева Е. А. Модификация жанра античной трагедии в драматургии И. Ф. Анненского / Е. А. Васильева // Известия Уральского государственного университета. – 1999. – № 13. – С. 13-22.
85. Васильева Л. Н. Наследие И. Р. Пригожина и социальные науки / Л. Н. Васильева // Социологические исследования. – 2009. -- № 6. -- С. 29.

86. Васильева С. Андрей Платонов : Ноев ковчег. Драматургия / С. Васильева ; [Составитель: А. Мартыненко. Предисловие: А. Битов. Комментарии: Н. Корниенко, Н. Дужина, Н. Малыгина] // Знамя. – 2007. -- №6.
87. Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции; Из глубины: Сборник статей о русской революции. – Москва : Правда, 1991. – 607 с.
88. Винниченко В. Дисгармонія. Щаблі життя // Винниченко В. Твори. – Т. IX / В. Винниченко. – К. – Х. : Рух, 1926. – 194 с.
89. Винниченко В. Великий Молох. Мemento // Винниченко В. Твори. – Т. X / В. Винниченко. – К. – Х. : Рух, 1926. – 202 с.
90. Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Медвідь. Натусь. Дочка жандарма // Винниченко В. Твори. – Т. XIII / В. Винниченко. – К. – Х. : Рух, 1927. – 202 с.
91. Винниченко В. Молода кров. Пригвожені // Винниченко В. Твори. – Т. XIV / В. Винниченко. – К. – Х. : Рух, 1927. – 171 с.
92. Винниченко В. Панна Мара. Гріх. Закон // Винниченко В. Твори. – Т. XV / В. Винниченко. – К. – Х. : Рух, 1927. – 261 с.
93. Винниченко В. Вибрані п'єси / В. Винниченко. – К. : 1991
94. Винниченко В. К. Вибрані п'єси : У 2 т. / В. К. Винниченко ; [вступ. ст. М. Жулинський]. – К. : Мистецтво, 2008. -- Т. 1.– 336с. -- Т. 2.– 288с.
95. Винниченко В. Пророк : П'єса на 4 дії й 8 картин // Вітчизна. – 1992. – № 4. – С. 15 – 52, а також: Винниченко В. Пророк / Українське слово. -- Кн. 1. – К. : Аконті, 2003. – С. 228-285.
96. Винниченко В. Щоденник / В. Винниченко // Київ. -- 1990. -- №9. – С.111.
97. Вишневский В. В. Собрание сочинений: В 5 тт. – Т.1. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1954–1960.
98. Вишневский Вс. Оптимистическая трагедия : Автор о трагедии / Вс. Вишневский. – Москва-Ленинград : ГИХЛ, 1933. – С. 91.
99. Вишневский Вс. Оптимистическая трагедия / Вс. Вишневский. – Москва-Ленинград : ГИХЛ, 1933. – С. 30.
100. Возняк Т. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня»: Слово – музика – мовчання // Сучасність. – 1992. -- № 2. -- С.107-112.

101. Войтехович Р. Как описывать античность в творчестве Марины Цветаевой / Р. Войтехович // Труды по русской и славянской филологии : Литературоведение. -- V (Новая серия). -- Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005. -- С. 180–193.
102. Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии / В. Н. Волошинов // Бахтин под маской. -- Вып. 5. -- Часть 1 : Статьи круга Бахтина. – Москва : Лабиринт, 1996. -- С.84.
103. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. Вороний. – К. : Наукова думка, 1996. – с. 270-355.
104. Гаспаров Б. Развитие или реструктурирование: Взгляды академика Т. Д. Лысенко в контексте позднего авангарда (конец 1920-х – 1930-е годы) / Борис Гаспаров // Логос : 1991–2005. -- Избранное: В 2 т. -- Т. 1. – Москва : Изд. дом «Территория будущего», 2006. (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»).
105. Гаспаров М. Л. Античность в русской поэзии начала XX века / М. Л. Гаспаров. – Pisa : EGIS, 1995. -- 77 с. (Studi Slavi, N 4, Istituto di lingua e di letteratura russa, Universita degli studi di Pisa).
106. Гаспаров М. Л. Еврипид Иннокентия Анненского // Еврипид. Трагедии. В 2 томах. -- Т. 1. / Литературные памятники. -- Москва : Наука, Ладомир, 1999.
107. Гаспаров М. Л. «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: опыт интерпретации // Гаспаров М. Л. Избранные статьи / М. Л. Гаспаров. – Москва : Новое Литературное Обозрение, 1995. -- С. 259 -275.
108. Гауптман Г. Полн. собр. соч. – Т.2. – Санкт-Петербург : 1908. -- С.5.
109. Геллер Л., Социалистический реализм как культурная парадигма. // Геллер Л. Слово — мера мира / Сб. статей о русской литературе XX века / Леонид Геллер. – Москва : МИК, 1994. – 246, [1] с.
110. Гільєн К. Систематизації / Клаудіо Гільєн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи / [За заг. ред. Д. Наливайка]. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія». – 2009. – С. 289-301.

- 111.Глазунов. Г. Драма страшних років. Іван Микитенко: від слави до цькування / Г. Глазунов // День. – 2004 – 11 грудня (№ 227).
- 112.Гнатюк М. Юрій Яновський : текст і авантекст : монографія / Мирослава Гнатюк. – К. ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. – 328 с.
- 113.Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / Н. В. Гоголь. – Москва-Ленинград : Изд-во АН СССР, 1937—1952.
- 114.Голобородько Я. Ю. Микола Куліш: сучасний погляд / Я. Ю. Голобородько. – Харків : ВГ «Основа», 2004. – 143 с.
- 115.Голобородько Я. Національний геніалітет (Курбас, Куліш, Крушельницький) / Я. Голобородько // Слово і час. – 2006. – №1. – С.75,76.
- 116.Голомшток И. Тоталитарное искусство / И. Голомшток. – Москва : Галарт, 1994. – 296 с.
- 117.Голубков М. М. Русская литература XX века. После раскола / М. М. Голубков. – Москва : Аспект Пресс, 2002. – 268 с.
- 118.Голубков М. М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической советской литературы. 20-30-е годы / М. Голубков. -- Москва : Наследие, 1992. – 200 с.
- 119.Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка ; [Редакция: И.И.Анисимов (гл. ред.), Д.Д.Благой, А.С.Бушмин и др.] / Максим Горький и Леонид Андреев // Литературное наследство. – Т. 72. – Москва : Наука, 1965. – 630 с.: ил.: / Институт мировой литературы им. А.М.Горького АН СССР.
- 120.Горячева Т. В. К понятию экономии творчества / Т. В. Горячева // Русский авангард 1910-1920-х годов в европейском контексте. – Москва : Наука, 2000. -- С. 263.
- 121.Грабович Г. До історії української літератури : Дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. -- К. : Основи, 1997, 2003. – 604 с.
- 122.Грицак Я. Нариси Історії України: Формування модерної української нації ХІХ-ХХ ст. – Київ : Генеза, 1996. – 360 с. -- друге вид. 2000.
- 123.Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен / Б. Гройс. -- Москва : Знак, 1993; второе отредактир. изд: Гройс Б. Искусство утопии. Gesamtkunstwerk

- Сталин : Статьи / Б. Гройс. – Москва : Художественный журнал; Фонд «Прагматика культуры», 2003. – 321 с.
124. Гройс Б. Полуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом / Б. Гройс // Новое литературное обозрение. -- 1996. -- №15. -- С.44-53.
125. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Борис Гройс // Вопросы литературы. – 1992.– № 1. – С. 42–62.
126. Гройс Б. Сталинизм как эстетический феномен / Б. Гройс // Синтаксис. - 1987. - № 17.
127. Гроссман В. Несколько печальных дней : Повести и рассказы / Вас. Гроссман. – Москва : Современник, 1989; а также: Гроссман В. В городе Бердичеве : Т.1 / Вас. Гроссман. – Москва : Фактория, 2005.
128. Гудков Л. Литература как социальный институт : Статьи по социологии литературы / Лев Гудков, Борис Дубин. – Москва : Новое литературное обозрение, 1994. – 352 с. (Научная библиотека).
129. Гудков Л. Д. Массовая литература как проблема : Для кого? / Л. Д. Гудков // Новое литературное обозрение. -- 1997. -- №22 // <http://magazines.russ.ru/nlo/1997/22/gudkovp-pr.html>.
130. Гудков Л. Негативная идентичность: Статьи 1997-2002 годов / Лев Гудков. – Москва : Новое литературное обозрение : ВЦИОМ-А, 2004. – 816 с.
131. Гудкова В. Рождение советских сюжетов : типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / В. Гудкова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2008. – 453 с.
132. Гудзій М.К. Іван Франко і російська культура / М. К. Гудзій. – Радянське літературознавство. -- 1957. -- №3. -- С.38-54
133. Гуменюк В. Проблеми поетики драматургії В. Винниченка / В. Гуменюк. – Симферополь : 2001. – 340 с.
134. Гумилев Н. Драматические произведения, переводы, статьи / Н. С. Гумилев. – М.: Искусство, 1990. – 404 с.

- 135.Гундорова Т. Кітч і література : Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 280 с.
- 136.Гундорова Т. Меланхолія по дорозі в Рим, або дискурс українського окциденталізму / Тамара Гундорова // Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму / [За ред. Т. І. Гундорової]. – К. : ВД «Стилос», 2008. – С. 5-44.
- 137.Гундорова Т. ПроЯвлення Слова: Дискурсія раннього українського Модернізму: Постмодерна інтерпретація / Т. І. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 298 с.
- 138.Гундорова Т. Соцреалізм : між модернізмом і авангардом / Т. Гундорова // Слово і час. – 2008.-- №4. – с. 14-21.
- 139.Гундорова Т. І. Соцреалізм як масова культура / Т. Гундорова // Сучасність. – 2004. -- № 6. – с. 52-66.
- 140.Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 272 с.
- 141.Гурдэк-Стемпень Ч. Поэтика драматургии Вс.Вит.Вишневого / Чеслава Гурдэк-Стемпень. – Katowice : Uniwersitet Slaski, 1983. – PP. 8 - 30.
- 142.Гуревич А. Антропологический поворот в гуманитарных науках : индивидуальные версии и конфигурация целого : История в человеческом измерении : Размышления медиевиста / А. Гуревич. -- Новое литературное обозрение. -- 2005. -- №75.
- 143.Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А. Я. Гуревич. – Москва : Искусство, 1990. – 396 с.
- 144.Гюнтер Х. Архетипы советской культуры / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон. – Санкт-Петербург : Академ. проект, 2000. – С. 743-784.
- 145.Гюнтер Х. Пути и тупики изучения искусства и литературы сталинской эпохи : [Обзор] / Ханс Гюнтер ; [пер. с нем. Е. Земсковой] // Новое литературное обозрение. – 2009. -- №95. – С. 287-299.
- 146.Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм / Ханс Гюнтер // Вопросы литературы. – 1992. – № 3. – С. 161–191.

147. Давыдова М. Страна невыученных уроков : «Таня» Алексея Арбузова вновь увидела сцену / М. Давыдова // Известия. – 2003. -- 11 марта.
148. Деготь Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. – Москва : Трилистник, 2000. -- 224 с.
149. Дзеркало: Драматична поема Лесі Українки «Оргія» і роман Володимира Винниченка «Хочу!» / [Упорядник Володимир Панченко]. – К. : Факт, 2002. – 320 с.
150. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду (твори українських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод) / Іван Дзюба // Сучасність. – 2003. – №1. – С. 88-112.
151. Дианова В. М. Массовая художественная культура XX века сквозь призму теоретического наследия / В. М. Дианова // Российская массовая культура конца XX века. [Материалы круглого стола. 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург]. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001.
152. Димант М., Дубшан Л. «Раз ГПУ, зайдя к Эзопу...» // Петербургский театральный журнал. – 2000. -- № 21.
153. Добренко Е. Левоу! Левоу! Левоу! Метаморфозы революционной культуры / Евгений Добренко // Новый мир. – 1992. – № 3. – С. 228–240
154. Добренко Е. Метафора власти : Литература сталинской эпохи в историческом освещении / Евгений Добренко. – Мюнхен, Сагнер, 1993. – 408 с.
155. Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив / Евгений Добренко. – Москва : Новое литературное обозрение, 2008. – 416 с.
156. Добренко Е. О репрезентологии (К культурной истории сталинизма) / Е. Добренко // Новое литературное обозрение. -- 2005. -- № 71.
157. Добренко Е. Политэкономия соцреализма / Евгений Добренко. – Москва : Новое литературное обозрение, Б-ка журнала «Неприкосновенный запас», 2007. – 586 с.

- 158.Добренко Е. Раешный коммунизм: поэтика утопического натурализма и сталинская колхозная поэма / Е. Добренко. – Новое литературное обозрение. -- 2009. -- №98.
- 159.Добренко Е. Советское прошлое: манифест нового ревизионизма [Рец. на кн.: Everyday life in early Soviet Russia: Taking the revolution inside. Bloomington, 2006] / Евгений Добренко // Новое литературное обозрение. – 2007. -- № 85. – С. 404-409.
- 160.Добренко Е. Сталинская культура : двадцать лет спустя : обзор / Евгений Добренко // Новое литературное обозрение. – 2009. -- № 1. – С. 300-327.
- 161.Добренко Е. Формовка советского писателя : Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры / Евгений Добренко. – Санкт-Петербург : Академ. проект, 1999. – 558 с. – 557 с.
- 162.Добренко Е. Формовка советского читателя : Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Евгений Добренко. – Санкт-Петербург : Академ. проект, 1997. – 322 с.
- 163.Добренко Є Тоталітарні засади соцреалізму / Євген Добренко // Слово і час. – 1992. -- № 7. – с. 8-15.
- 164.Добренко Е. Real Asthetik, или Народ в буквальном смысле (Оратория в пяти частях с прологом и эпилогом) / Е. Добренко // Новое литературное обозрение. – 2006. -- № 82.
- 165.Долгополов Л. На рубеже веков : О рус. литературе конца XIX - начала XX века / Л. К. Долгополов. – Ленинград : Сов. писатель. Ленингр.отд-ние, 1985. – 351 с.
- 166.Друбек-Майер Н. Россия – «пустота в кишках» : «Счастливая Москва» (1932-1936) А. Платонова как аллегория / Н. Друбек-Майер // Новое литературное обозрение. – 1994. -- № 9. – с. 251-268.
- 167.Дрягин К. В. Экспрессионизм в России : Драматургия Л. Андреева / К. В. Дрягин. – Вятка : 1928. -- С. 37–38
- 168.Дубин Б. Слово - письмо – литература : Очерки по социологии современной культуры. – Москва : Новое литературное обозрение, 2001.-- 416 с.

169. Дузь І. Олександр Корнійчук. Літературний портрет / І. Дузь. – К. : Художня література, 1963. – 134 с.
170. Дю-Буа-Раймон Э. Культурная история и естествознание / Э. Дю-Буа-Раймон / [Пер. с нем.]. -- Москва : 1900. – С.33.
171. Дюришин Д. Межлитературные общности как конкретизация закономерностей всемирной литературы / Д. Дюришин // Проблемы особых литературных общностей. – Москва : Наука, 1993. -- С.31-51.
172. Евин И. А. Что такое искусство с точки зрения физики? – Москва : Воентехиниздат, 2000. – 144 с.
173. Европейский диалог: украинская и русская словесность / И. К. От редактора // Новое Литературное Обозрение – 2007. -- № 85.
174. Егоров В. К. Становление новой парадигмы культуры / В. К. Егоров // Синергетика, философия, культура. – Москва : Изд-во РАГС, 2001. -- С. 97 – 107; Евин И. А. Синергетика искусства / И. А. Евин. – Москва : Лада, 1993 – 171 с. ; Евин И.А. Искусство и синергетика / И. А. Евин; [Изд.2, перераб. и доп.]. -- Синергетика в гуманитарных науках. – Москва : ЛИБРОКОМ, 2009. – 208 с.
175. Експресіонізм : Зб. наук праць. – Т.2. – Львів : ВНТЛ Класика, 2004; Експресіонізм : Зб. наук. праць. – Т.3. – Львів : ВНТЛ Класика, 2005.
176. Ерасов Б. С. Принципы и возможности цивилизационной компаративистики / Б. С. Ерасов // Сравнительное изучение цивилизаций мира : Сб. ст. – Москва : ИВИ РАН, 2000. – С.44.
177. Ершов Л. Русская советская литература 30-х годов / Л. Ершов, Е. Никулина, Г. Филиппов. – Москва : Высшая школа, 1978. – 231 с.
178. Євшан М. Українська література в 1910 році // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика М. Євшан. – К. : Основи, 1998. – С. 239–246.
179. Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єсельчик; [пер. з англ.]. – К. : Критика, 2008. – 303 с.

180. Жулинський М.Г. Нація. Культура. Література: національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури. – К.: Наукова думка, 2010. – 560 с.
181. Жиленко И. Р. М. Арцыбашев и философско-эстетические искания в русской литературе конца XIX – начала XX веков // Вісник СумДУ. -- 2006. -- №3(87). – С. 59-67.
182. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение : Восток и Запад. Избр.тр. / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1979. -- 493 с. :
183. Жирмунський В. Літературні течії як явище міжнародне / Віктор Жирмунський // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи / [За заг. ред. Д. Наливайка]. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія». – 2009. – С.344-370.
184. Жолковский, А. «Фро»: пять прочтений. Анализ новеллы А. Платонова / А. Жолковский. -- Вопросы литературы. – 1989. -- № 12. – С. 23–49. А також: Жолковский А. Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») / А. Жолковский // Андрей Платонов: Мир творчества. – Москва : Современный писатель, 1994. -- С. 373–396.
185. Жост Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури / Франсуа Жост// Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи / [За заг. ред. Д. Наливайка]. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія». – 2009. – С. 59-91.
186. Журчева О. В. Трагикомедия и трагикомическое / О. В. Журчева // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе : Проблемы теоретической и исторической поэтики : [Материалы международной научной конференции]. – Гродно : 2000. – С. 200 - 206.
187. Заламбани М. Литература факта : От авангарда к соцреализму / Мария Заламбани ; [Пер.с итальян. Н. В. Колесовой]. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 224 с.
188. Залеська-Онишкевич Л. М. Л. Леся Українка: У пущі. Тло доби твору і творення // Залеська-Онишкевич Л. М. Л. Текст і гра : Модерна українська драма / Лариса Залеська Онишкевич. – Нью-Йорк - Львів: Літопис 2009. – С. 156-163.

- 189.Залеська Онишкевич Л. Пророк – остання драма автора // Залеська Онишкевич Л. Текст і гра : Модерна українська драма / Лариса Залеська Онишкевич. – Нью-Йорк; Львів : Літопис, 2009. – С.181.
- 190.Залеська-Онишкевич Л. М. Л. «У пущі» як твір модерної літератури // Залеська-Онишкевич Л. М. Л. Антологія модерної української драми / Лариса Залеська Онишкевич. – Київ - Едмонтон - Торонто: Таксон, 1998. – С.19
- 191.Захарчук І. Соцреалістичний канон : трансформація архетипів / І. Захарчук // Вісник Львів. ун-ту. Сер. Філологія. – 2004. – Вип. 33, Ч. 2. – с. 66-73.
- 192.Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
- 193.Зборовська Н. Моя Леся Українка : Есей. – Тернопіль : Джура, 2002.
- 194.Зенкин С. Н. Конструирование пустоты: миф об Ацефале / С. Н. Зенкин // Предельный Батай: Сб. статей / [Отв. ред. Д. Ю. Дорофеев]. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. -- С. 118-131.
- 195.Зимовец С. Дистанция как мера языка и искусства (к вопросу о взаимоотношениях соцреализма и авангарда) / С. Зимовец // Даугава. – 1989. -- № 8. – С. 121-124.
- 196.Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века / Б. И. Зингерман. – Москва : Наука, 1979. – 390 с.
- 197.Знакомый незнакомец : Социалистический реализм как историко-культурная проблема / [Отв. редактор Н. Куренная]. -- Москва : 1995. – 287 с.
- 198.Золя Э. Натурализм в театре // Золя Э. Полн. собр. соч.: Т. 45 / Э. Золя. -- К : 1903. -- С. 19, 227.
- 199.Ибрагимов М. И. Интердисциплинарность и мультикультурализм в современной литературной компаративистике / М. И. Ибрагимов // III Международные Бодуэновские чтения : И. А. Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания; [труды и материалы] : в 2 т. -- Т.1. -- Казан. гос. ун-т; [под общ. ред. К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева].– Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2006.– С.241-242.

- 200.Иванов Вяч. Вс. Заметки по исторической семиотике музыки / Вяч. Вс. Иванов // Музыка и незвучащее / [ред. Иванов Вяч. Вс.; Пермяков Е. В.; Цивьян Т.В.]. -- Москва : Наука, 2000. -- С. 6; 10 -11.
- 201.Иванов В. О книге Владимира Паперного «Культура Два» / В. Иванов // Паперный В. Культура Два. / [Изд. 2-е, испр. и доп.]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – 408 с.
- 202.Иванова Р. А. Культура масс или культура для масс? / Р. А. Иванова // Российская массовая культура конца XX века ; [Материалы круглого стола. 4 декабря 2001 г.]. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 15. – 226 с.
- 203.Изгоев А.С. Об интеллигентной молодежи / А. С. Изгоев // Вехи. Интеллигенция в России. [Сб. ст. 1909-1910]. -- Москва : Молодая гвардия, 1991 – С. 205.
- 204.История русского драматического театра. В 7-ми т. ; [Ред. коллегия: Е. Г. Холодов (главный редактор) и др.] – Том 6. 1882—1897. – Москва : «Искусство», 1982. – 575 с.
- 205.История русского драматического театра. В 7-ми т. ; [Ред. коллегия: Е. Г. Холодов (главный редактор) и др.] – Том 7. 1898—1917. – Москва : «Искусство», 1983. – 575 с.
- 206.История русской драматургии (Вторая половина XIX – начало XX века). – Ленинград : Изд-во «Наука», Ленинградское отделение, 1987. – 660 с.
- 207.История русской литературы XX века (20-50 годы) : Литературный процесс : учеб. Пособие / [под ред. А. П. Авраменко, Б. С. Бугрова, М. М. Голубкова, С. И. Кормилова, А. В. Леденева, Е. Б. Скороспеловой, Н. М. Солнцева]. – Москва : Изд-во Московского университета, 2006. – 776 с.
- 208.Исупов К. Г. Между Аполлоном и Дионисом // Ильин В.Н. Мирозерцание графа Льва Николаевича Толстого. – Санкт - Петербург : РХГИ, 2000. -- С. 33.
- 209.Исупов К. Г. Русская философская танатология / К. Г. Исупов // Вопросы философии. — 1994. — №3.

- 210.Ищук-Фадеева Н. И. Жанры русской драмы. -- Ч. I: Традиционные жанры русской драматургии; [Пособие по спецкурсу] / Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. – 88 с.
- 211.Історія української літератури ХХ століття : навч. посіб. для студ. філол. факул. вузів : У 2 кн. / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1993-1994.
- 212.Історія української літератури ХІХ ст.: У 2-х кн. – К : Либідь, 2006. – Кн. 2. – 712 с.
- 213.Йованович М. «Таких людей нет сейчас» : Из записок литературоведа / М. Йованович // Русская мысль. – Париж. – 2000. -- № 4341.
- 214.Каблуков В. В. Сценарий национального поведения «от текста к телу» в пьесах А. Платонова и Н. Эрдмана / В. В. Каблуков // Электронный журнал "Знание. Понимание. Умение". – 2008. -- №5 – Филология.
- 215.Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти // Новое литературное обозрение. – 1996. -- № 22. -- С. 33 – 64.
- 216.Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1996. – 416 с.
- 217.Кагарлицкий Ю. Что же такое мелодрама? / Ю. Кагарлицкий // Театр. – 1962. -- № 8.
- 218.Кандинский В. В. Избранные труды по истории искусства : В 2-х томах. -- Т.1 : 1901-1914 / [Отв. ред. Н.В. Автономова]. – Москва : Гилея, 2001.– С.285.
- 219.Кандинська В. Естетичні та ідеологічні параметри української соцреалістичної прози та драматургії 30-х – 50-х років / Віра Кандинська // Молода нація. – 2005. -- № 2. – с. 62-90.
- 220.Кара- Мурза С. Советская цивилизация. От начала до Великой Победы / С. Кара-Мурза. – Х. : Книжный Клуб «Клуб семейного досуга», 2007. – 640 с.
- 221.Караганов А. В. Драматургия социалистического созидания / А. В. Караганов // Афиногенов А. Избр. : В 2-х тт. – Т. 1. – Москва : Искусство, 1977. – С. 16.
- 222.Карпенко-Карий І. Хазяїн: Комедія в 4 діях // Карпенко-Карий І. Драматичні твори / [Вступ. ст., упоряд. і прим. Р. Я. Пилипчука; Ред. С. Д. Зубков] / І. Карпенко-Карий. – К.: Наук. думка, 1989. – 608 с.

223. Касперський Е. Про теорію компаративістики / Едвард Касперський // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи / [За заг. ред. Д. Наливайка]. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія». – 2009. – С.125-146.
224. Кипнис М. Ш. Трагікомедія як жанр драматургії : автореф. дисс. канд. філол. наук. -- К. : 1990
225. Кирбаба Ю. В. Генезис синергетической парадигмы : Культурологические аспекты : дисс... канд. культурологии : 24.00.01 / Ю. В. Кирбаба. -- Саратов, 2004. -- 159 с.
226. Кириченко Е. И. Эстетические утопии «серебряного века» в России / Е. И. Кириченко // Художественные модели мироздания : Кн. 2. – XX век : Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / [Под ред. В. П. Толстого]. -- Москва : Наука, 1999. С. 21.
227. Кисельов Й. Образ позитивного героя в драматургії Олександра Корнійчука / Й. Кисельов. – К. : Рад. Письменник, 1955. – 148 с.
228. Кларк К. История как ритуал / К. Кларк. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2002. -- 262 с.
229. Клековкін О. Загибель ескадри / О. Клековкін // Дзеркало тижня. – 2001. -- № 13 (337).
230. Клековкин А. Танцы на паркете / А. Клековкин // Столичные новости. – 2002. -- №18 (214).
231. Кнабе Г. С. Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России / Г. С. Кнабе. – Москва : Рос. гос. гуманит. ун-т, 1999; 2000. – 240 с.
232. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. — Москва : Наука, 1994. — 236 с.
233. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики : Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. — Санкт – Петербург : Алетейя, 2002. — 414 с.
234. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики : Синергетическое мировидение. — Москва : КомКнига, 2005. — 240 с.

- 235.Князева Е.Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики : Человек, конструирующий себя и свое будущее. — Москва : КомКнига, 2007. — 232 с.
- 236.Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Синергетика : нелинейность времени и ландшафты коэволюции. — Москва : УРСС, 2007.
- 237.Кобилецький Ю. Крила Кречета. Життя і творчість Олександра Корнійчука / Ю. Кобилецький. — К. : Дніпро, 1975. — 327 с.
- 238.Кобринский А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века: В 2-х ч. -- Ч. 1. — Москва : Изд-во Моск. Культурологического лица, 1999. -- С. 11.
- 239.Ковальчук О. Гоголь: буття і страх : Гоголезнавчі студії. -- Випуск десятий. — Ніжин : Редакційно-видавничий відділ університету, 2002. — 88 с.
- 240.Козлова Н. Н. Горизонты повседневности советской эпохи : голоса из хора / Н. Н. Козлова. — Москва : ИФРАН, 1996 /РАН. Ин-т философии. - 216 с.
- 241.Козлова Н. Н. Советские люди : Сцены из истории / Н. Н. Козлова. — Москва : Европа, 2005. — 544 с.
- 242.Козлова Н. Н. Социалистический реализм как феномен массовой культуры / Н. Н. Козлова // Знакомый незнакомец: соцреализм как историко-культурная проблема. — Москва : 1995. — С. 208.
- 243.Колкер Ю. 1934: Вальпургиева ночь русской литературы / Ю. Колкер // Русский глобус. — 2005. — № 8.
- 244.Копелев Л. Драматургия немецкого экспрессионизма / Л. Копелев // Экспрессионизм : Сб. ст. — Москва : Наука, 1966. -- С. 37-83
- 245.Копистянська, Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Н. Х. Копистянська. — Львів : ПАІС, 2005. — 368 с.
- 246.Коренева М. М. Творчество Юджина О'Нила и пути американской драмы / М. М. Коренева. — Москва : Наука, 1990. — 334 с.
- 247.Кореневич М. Експресіонізм у М. Куліша — джерела? / М. Кореневич // Слово і час. — 1998. -- №11. — С.78 -79.

- 248.Кормилов С. И. История русской литературы XX века (20-90-е годы): основные имена / [Под ред. С. И. Кормилова] : А. П. Платонов / С. И. Кормилов. -- Москва : Изд. МГУ им. М. В. Ломоносова, 1998 -- 480 с.
- 249.Корнійчук О. Твори в п'яти томах / О. Корнійчук. К. : Дніпро, 1966. – Т.1. – 381 с.
- 250.Корнійчук О. Твори в п'яти томах / О. Корнійчук. К. : Дніпро, 1967. – Т.2. – 350 с.
- 251.Корнійчук О. Твори в п'яти томах / О. Корнійчук. К. : Дніпро, 1967. – Т.3. – 373 с.
- 252.Корнійчук О. Є. П'єси: Загибель ескадри. Платон Кречет. В степах України. Фронт. Сторінки щоденника / О. Є. Корнійчук. -- К. : Дніпро, 1969 . - 320 с.
- 253.Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина ; [Изд.2, перераб. и доп]. – Москва : Изд-во МГСА, 2005. -- 352 с.
- 254.Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва» [Slavica Helsingiensia 19] / Х. Костов. – Helsinki : University Press, 2000. – 325 с.
- 255.Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба : Дослідження, критика, полеміка / Г. Костюк. -- Нью-Йорк : УВАН, 1980. – 283 с.
- 256.Кочерга І. Свіччине весілля : Драматична поема / Кочерга І. Твори : В 3 т. – Т. 3 / Іван Кочерга. – К. : Держ. вид-во художньої літ-ри, 1956. – С. 436.
- 257.Кочерга С. Mithos ex machina: До проблеми відчуження віри у п'єсі В. Винниченка «Пророк» / С. Кочерга // Винниченко і сучасність: Зб. наук. праць. – Сімферополь, 2000. – С. 181-182.
- 258.Красовский В. Е. От неонатурализма к декаданству (О неонатурализме 1900-х годов) / В. Е. Красовский // Из истории русской литературы конца XIX – начала XX века. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1988. – С. 61–77.
- 259.Красовский В. Проблемы натурализма в русской литературе и творчество П. Д. Боборыкина / В. Красовский // Из истории русского реализма конца XIX - начала XX века; [Под ред. А. Г. Соколова]. – Москва : МГУ, 1986. -- С. 81.
- 260.Круглова Т. Советская художественность и ли нескромное обаяние социализма / Т. Круглова. Екатеринбург : Изд-во Гуманитарн. ун-та, 2005. – 382 с.

261. Крутікова Н.Є. Лев Толстой і українська література: До проблеми російсько-українських літературних зв'язків. – К. : Вид-во Академії наук Укр. РСР, 1958
262. Крутікова Н. Е. Романи В. Винниченко 1911-1916 в русском литературном контексте // Крутікова Н. Є. Дослідження і статті різних років / Н. Є. Крутікова. -- К. : Стило, 2003. -- С. 393-538.
263. Кузякіна Н. Архівні сторінки / Н. Кузякіна. – К. : Національна асоціація українознавців, 1992. -- С. 67-70.
264. Кузякіна Н. Б. Драматург Іван Кочерга: Життя. П'єси. Вистави / Н. Б. Кузякіна. – К. : Рад. письменник, 1968. – 259 с.
265. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. – Част.1 (1917-1934). – К. : Радянський письменник, 1958. – 240 с.
266. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. – Част. 2 (1935-1960) / Н. Кузякіна. – К. : Рад. письменник, 1963. – С. 69.
267. Кузякіна Н. Траєкторії доль / Н. Кузякіна. – К. : Темпора, 2010. – 640 с.: іл.
268. Куліш М. Твори: В 2 т. / [Упорядкування, підготовка текстів, коментар Л. С. Танюка]. – Т.1. – К. : Дніпро, 1990.
269. Куліш М. Твори : В 2 тт. / [Упорядкування, підготовка текстів, коментар Л. С. Танюка]. -- Т. 2 : П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / М. Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – 877 с.
270. Курбас Л. Філософія театру ; [Упоряд. М. Лабінський] / Лесь Курбас. - К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. - 917 с.
271. Кусков С. И. Экспрессионизм – дух и почерк / С. И. Кусков // От конструктивизма до сюрреализма. – Москва : Наука. 1996. -- С. 117-192
272. Кухар Р. В. До джерел драматургії Лесі Українки / Р. В. Кухар. – Ніжин : Вікторія, 2000. – 268 с.
273. Лавриненко Ю. Розстріляне відродження : Антологія 1917-1933. Поезія – Проза – Драма – Есей / Юрій Лавриненко. – Париж : Instytut literacki, 1959. – 980 с.
274. Лапшин А. Оптимизм – это фарс / А. Лапшин // Zavtra on-line. – 2004. -- №8(96) // <http://www.zavtra.ru/denlit/096/13.html>

- 275.Ласло-Куцюк М. Маски Миколи Куліша // Ласло-Куцюк М. Шукання форми : Нариси з української літератури ХХ століття / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон. -- с. 233 - 266.
- 276.Лахузен Т. Новый человек, новая женщина и положительный герой, или К семиотике пола в литературе социалистического реализма / Томас Лахузен // Вопросы литературы. – 1992. -- № 1. – С. 184-205.
- 277.Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд- во, 1982. -- 256 с.
- 278.Лейдерман Н. Л. Социалистический метажанр и его потенциал / Н. Л. Лейдерман, Е. Н. Володина // Русская литература ХХ века: закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии [Отв. ред. Н. Л. Лейдерман]. – Екатеринбург : УрО РАН, УрО РАО, 2005. – С. 331-354.
- 279.Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» / Н. Лейдерман // Вопросы литературы. -- 2002. -- №4.
- 280.Лексикон загального і порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 634 с.
- 281.Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. – М. : Мысль. – 1975. – 416 с.
- 282.Литовская М. Формирование соцреалистического канона / М. Литовская // Русская литература ХХ века: закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии [Отв. ред. Н. Л. Лейдерман]. – Екатеринбург : УрО РАН, УрО РАО, 2005. – С. 295-330.
- 283.Лосев А. Ф. Античная литература / А. Ф. Лосев ; [Под ред. проф. Тахо-Годи. Изд. седьмое]. – Москва : ЧеРо, 2005.
- 284.Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. – Москва : Искусство, 1976. – 367 с.
- 285.Лосская В. Марина Цветаева в жизни : Неизданные воспоминания современников / Вероника Лосская. – Москва : Культура и традиция, 1992. – 348 с.

- 286.Лотман Л. М. Драматургия Л. Н. Толстого / Л. М. Лотман // История русской драматургии : Вторая половина XIX - начало XX ст. -- Ленинград : Наука, 1987. -- С. 390.
- 287.Лотман Ю. М. Внутренние структуры и внешние влияния // Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман -- Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. – С.118.
- 288.Лотман Ю. М. Две формы динамики // Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. — Санкт – Петербург : Искусство - СПб, 2000. — С.120-122.
- 289.Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера : Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство СПб, 2000. --С.59, 144, 148, 447-457, 603-613.
- 290.Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. О русской литературе : Статьи и исследования (1958—1993) : История русской прозы. Теория литературы / Ю. М. Лотман. -- Санкт-Петербург : Искусство—СПб. – 1997. -- С. 817- 827; а также: Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3-х тт. -- Т. 3 / Ю. М. Лотман. -- Таллинн, 1993. -- С. 381.
- 291.Лотман Ю. М. Повторяемость и уникальность / Ю. М. Лотман // Классицизм и модернизм : Сб.ст. – Тарту : 1994. – С.10.
- 292.Лотман Ю. М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избр. статьи : В 3-х тт. -- Т.1 : Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – С.121-128.
- 293.Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство СПб, 2000. – С.139.
- 294.Луков Вл. А. Драма / Вл. А. Луков // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира» // <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4095.html>
- 295.Луков Вл. А. История литературы : Зарубежная литература от истоков до наших дней : Учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений / Вл. А. Луков. —

- Москва : Издат. центр «Академия», 2003. — 512 с. — (Международ. академия наук пед. образования; Высшее образование). 2, 3, 4, 5-е изд. — 2005–2008.
- 296.Луначарский А. Несколько слов о германском экспрессионизме / А. Луначарский // Экспрессионизм: Сборник / [Сост. Н. С. Павлова]. — Москва : Радуга, 1986.--С. 28-30
- 297.Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ – ХХ століть) : [монографія] / Світлана Луцак ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. — Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. — 400 с.
- 298.Луцький Ю. Літературна політика в Радянській Україні 1917-1934 / Ю. Луцький. — К. : Гелікон, 2000. — 242 с.
- 299.Любушкина М. Платонов-сюрреалист («14 Красных избушек») / М. Любушкина // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. -- Вып. 2. — Москва : 1995.
- 300.Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ - початку ХХ століття : Аспекти родо-жанрової динаміки / Н. Малютіна. — Одеса : Астропринт, 2006. — 352 с.
- 301.Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ - початку ХХ ст. : навч. посіб./ Н. П. Малютіна. — К. : Академвидав, 2010. — 256 с. (Серія «Альма-матер»).
- 302.Малютіна Н. П. Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки / Н. П. Малютіна. — Одеса : Астропринт, 2001. — 80 с.
- 303.Манн Ю. Поэтика Гоголя : Вариации к теме / Ю. Манн. — Москва : Coda, 1996. — 474 с.
- 304.Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн ; [2-е изд., доп.]. — Москва : Худож. лит., 1988. — 413 с.
- 305.Марголит Е. Комиссар / Е. Марголит [Русское кино] // <http://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0076.shtml>

- 306.Маріно А. Компаративістська «поетика» / Адріан Маріно // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи / [За заг. ред. Дмитра Наливайка]. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 220-240.
- 307.Матвеева Н. В. Мотив подмены в пьесе А. П. Платонова «14 Красных избышек» / Н. В. Матвеева // Известия Уральского государственного университета [Гуманитарные науки : Выпуск 14. – Филология]. -- 2007. -- № 53.
- 308.Матвеева Н. В. Драматургическая трилогия А. Платонова («Шарманка», «14 Красных избышек», «Ноев ковчег»): система мотивов: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / Н. В. Матвеева. – Екатеринбург, 2008. – 24 с.
- 309.Маяковский В. В. Сочинения : в одном томе / В. В. Маяковский. – Москва : Худож. литература, 1941. – С. 512.
- 310.Мейлах М. Б. «Я испытывал слово на огне и на стуже...» / М. Б. Мейлах // Поэты группы "ОБЭРИУ" / [Сост. М. Б. Мейлаха и др.] -- Санкт – Петербург : Сов. писатель, 1994. -- С. 6.
- 311.Мелетинский Е. М. Проблемы сравнительного изучения средневековой литературы : Запад-Восток / Е. М. Мелетинский // Литература и искусство в системе культуры : Сб. в честь Д. С. Лихачева. -- Москва : Наука, 1988. С. 76-87.
- 312.Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века : Монография / А. Ю. Мережинская. -- К. : ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.
- 313.Мережковский Д. С. В тихом омуте : Статьи и исследования разных лет. – Москва : Советский писатель, 1991. – 496 с.
- 314.Метченко А. История русской советской литературы. 1917-1940 / А. Метченко. – Москва : Просвещение, 1983. – 509 с.
- 315.Мечников И. И. Этюды оптимизма / И. И. Мечников. – Москва : Наука, 1988. – 328 с.
- 316.Микитенко І. П'єси / Іван Микитенко. – К. : Дніпро, 1972.

- 317.Микитенко І. К. Зібрання творів : У 6 т. -- Т. 4 : Драматичні твори : 1923-1932 ; Т.5 : Драматичні твори : 1933-1937 / І. К. Микитенко; [упоряд., підготовка текстів, примітки О. І. Микитенка] ; АН УРСР. - К. : Наук. думка, 1965. - 516 с.; а також : Микитенко І. К. Твори: В 4-х тт. – К. : Дніпро, 1982.
- 318.Мирский Д. С. Арцыбашев // Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Д. С. Мирский ; [Пер. с англ. Р. Зерновой]. — London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. -- С. 620--622.
- 319.Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана / А. Михайлов // Ростан Э. Пьесы. – Самара : АВС. -- 1997.
- 320.Михед П. В. Пізній Гоголь і барокко: українсько-російський контекст / П. В. Михед. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2002. – 208 с.
- 321.Михеев М. Ю. В мир Платонова - через его язык : Предположения, факты, истолкования, догадки / М. Ю. Михеев. – Москва : Изд-во МГУ, 2002. -- 407 с.
- 322.Михида С. П. Слідами його експериментів : Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимир Винниченка / С. П. Михида. – Кіровоград, Центрально-українське видавництво, 2002. – 188 с.
- 323.Мірошніченко П. Агональна природа художньої дійсності драми «Оргія» Лесі Українки / П. Мірошніченко // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – Вип. 6. – К., 1999. – С.103-113
- 324.Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі / Р. Мовчан. – К. : Вид. дім «Стилос», 2009. – 544 с.
- 325.Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. -- Москва : Прогрес, 1973. – 408 с.
- 326.Мордовцева Т. Идея смерти в культурологической перспективе / Т. В. Мордовцева. – Таганрог : Изд-во ТИУиЭ, 2001. – 2000. – 120 с.
- 327.Мороз Л. Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини ХІХ ст. (фольклорна традиція і жанр) / Л. Мороз // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Наукова думка, 1986. – С.158-188;

328. Мороз Л. Нова реалістична драма в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Л. Мороз // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. -- К. : Наукова думка, 1991. – С.200-220.
329. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. – К. : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, 1994. – 203 с.
330. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография / И. И. Московкина. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 288 с.
331. Муратова К. Д. Владимир Маяковский / К. Д. Муратова // История русской литературы: В 4 т. / [АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом)]. -- Т. 4 : Литература конца ХІХ — начала ХХ века (1881—1917) / [Ред. тома: К. Д. Муратова]. — Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. — С. 748
332. Назаретян А. П. Цивилизационные кризисы в контексте универсальной истории // Синергетика : Психология : Прогнозирование. – Москва : Мир, 2004. -- 367 с.
333. Наливайко Д. Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму / Д. Наливайко // Слово і час. – 2008. -- № 9. – С. 46-52.
334. Наливайко Д. Искусство : Направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1980. – 288 с.
335. Наливайко Д. Про своєрідність генези й типології соціалістичного реалізму в українській літературі / Д. Наливайко // Рад. літературознавство. – 1987. -- № 3. – С. 24-33.
336. Наливайко Д. С. Літературна компаративістика вчора і сьогодні [передмова] / Дмитро Наливайко // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи / [За заг. ред. Д. Наливайка]. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 5-42.
337. Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм // Наукові записки Києво-Могилянської Академії : Філологія. – Т. 4. – К. : 1991. – С. 3-10; а також: Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм. // Наливайко Д. С. Теорія

- літератури й компаративістика / Д. С. Наливайко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 322-337.
- 338.Недель А. Анти-Улисс : Желанное, садистское, визуальное в советской литературе 30-х-40-х гг. / Аркадий Недель // Логос. – 1999. -- № 11-12 (21).
- 339.Некрасов В. Ограбление века, или Бог правду видит, да не скоро скажет / Виктор Некрасов // Звезда. – 2005. -- №10.
- 340.Никифорова В. Оправдание мелодрамы / В. Никифорова // Эксперт. -- 2003. -- №11(365) // <http://www.expert.ru/printissues/expert/2003/11/11ex-tanya/>
- 341.Ніковський Ан. Українська література в 1912 році / А. Ніковський // Літературно-науковий вісник. – 1913. -- Т. I - III, -- С. 174.
- 342.Николис Г., Пригожин И. Познание сложного. Введение. — Москва : Мир, 1990. – 342 с.
- 343.Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. – Т. 1 / Ф. Ницше; [Пер.с нем.]. -- М. : Мысль, 1990.– С. 47-157.
- 344.Огрызко В. У нас была великая литература В. Огрызко // Литературная Россия. -- 2009. -- № 29.
- 345.Омельченко А. П. В поисках социалистической морали / А. П. Омельченко. – Санкт-Петербург : 1909. – С.66.
- 346.Онишкевич Л. М. Л. «У пущі» як твір Модерної літератури // Онишкевич Л. М. Л. Антологія модерної української драми / Лариса Онишкевич. — Київ–Едмонтон–Торонто : Вид-во Канадського Інституту Українських студій : Вид-во ТАКСОН, 1998. – С. 17.
- 347.Павлова Н. С. Предисловие // Экспрессионизм : Сборник / [Сост. Н. С. Павлова]. – Москва : Радуга, 1986. -- С. 3-27
- 348.Павлова Н. С. Экспрессионизм Н. С. Павлова // История немецкой литературы : В 5-ти т. --Т. 4: 1848-1918. – Москва : Наука, 1968. -- С. 536-564;
- 349.Павлова Н. С. Экспрессионизм / Н. С. Павлова // Краткая литературная энциклопедия / [Гл. ред. А. А. Сурков]. – Т. 8: Флобер – Яшпал. – Москва : Советская энциклопедия, 1975. – Столбцы 859-862

- 350.Пайман А. История русского символизма / А. Пайман. – Москва : Республика, 1998. – 415 с.
- 351.Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті / В. Панченко. – Кіровоград : Народне слово, 1998. – 272 с.
- 352.Панченко В.Є. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок і мандрівок. - К.: Твім інтер, 2004. - 288с.
- 353.Панченко В. Є. Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами : дис. ... докт. філолог. наук : 10.01.01 / В. Є. Панченко. – К. : Київський ун-т ім. Т. Шевченка, 1998. // <http://www.library.kr.ua/books/panchenko/p4.shtml>
- 354.Панченко В. Юрій Яновський. Життя і творчість / В. Панченко. – К. 6 Дніпро, 1988. – 292 с.
- 355.Паперно И. Самоубийство как культурный институт / И. Паперно. — Москва : Новое литературное обозрение, 1999. – 256 с.
- 356.Паперный В. Культура Два / В. Паперный / [Изд. 2-е, испр. и доп.]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – 408 с.
- 357.Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики / І. Папуша // Слово і час. -- 2002. -- №3. -- С.58-67.
- 358.Парамонов Б. Мальчик в красной рубашке / Борис Парамонов // Звезда. – 2001. -- №2.
- 359.Парамонов Б. Чевенгур и окрестности / Борис Парамонов // Континент – 1987. -- № 54. -- С. 333-372.
- 360.Пархоменко М. Иван Франко и русская литература / М. Пархоменко. – Москва : ГИХЛ, 1954.
- 361.Пархоменко М. Олександр Корнійчук / М. Пархоменко. – Москва : Сов. Писатель, 1952. – 211 с.
- 362.Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Н. В. Пестова. — Екатеринбург, 2002. — 463 с.

363. Пестова Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм: Учебное пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2004. – 336 с.
364. Пестова Н. В. Философские основы и эстетические принципы экспрессионизма: опыт немецкоязычного экспрессионизма. [Текст] : глава в коллективной монографии / Н. Пестова // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. -- Книга 1: Новые художественные стратегии / [отв. ред. Н. Л. Лейдерман]. – Екатеринбург, 2005. – 464 с.
365. Пестова Н. В. Экспрессионизм – взгляд 100 лет спустя // <http://prostory.net.ua/de/expressionismus/56----100-->
366. Петров С. Социалистический реализм. История. Теория. Современность / С. Петров. – Москва : Сов. писатель, 1984. – 470 с.
367. Петрова Г. В. Творчество Иннокентия Анненского. -- Великий Новгород: 2002. – 128 с.
368. Петровский М. Мастер и Город : Киевские контексты Михаила Булгакова / М. Петровский. – К. : Дух і літера, 2001. -- 367 С.
369. Пиотровский А. Эрнст Толлер и германский экспрессионизм // Толлер Э. Человек-масса: Драма на тему социальной революции XX столетия / Э. Толлер ; [Пер. и предисл. А. Пиотровского]. – Москва-Петроград : Гос. изд-во, 1923.
370. Платонов А. Ноев ковчег. Пьесы [Текст] / А. П. Платонов ; [Сост. А. Мартыненко, предисл. А. Битова, отв. редактор Е. Д. Шубина]. – Москва : Вагриус, 2006. -- 464 с.
371. Платонов А. Драматические произведения / А. Платонов. – Москва-Мюнхен : 2004.
372. Погребенник Ф. П. Иван Франко в українсько-російських літературних взаєминах: Дослідження / Ф. П. Погребенник. – К. : Дніпро, 1986. – 301 с.
373. Пойзнер Б. Н., Ситникова Д. Л. Обновление культуры: (не)цикличность и ветвистость // Мат. пятого Всеросс. научн. сем. «Самоорганизация устойчивых целостностей в природе и обществе». – Томск : 2001.-- С.114-117.

- 374.Пойзнер Б. Н. О синергетическом измерении искусства / Б. Н. Пойзнер // Изв. вузов : Прикладная нелинейная динамика. -- 2001. -- Т. 9. -- № 6. -- С. 168-189;
Пойзнер Б. Н. О синергетическом измерении искусства : Обсуждение книги И. А. Евина «Что такое искусство с точки зрения физики?» // <http://spkurdyumov.narod.ru/Poyzner1.htm>
- 375.Поліщук Я. Кассандра на тлі новочасного катастрофізму // Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського Модернізму / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2002. -- С.306 - 330.
- 376.Поліщук Я. Література як геокультурний проект / Я. Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с.
- 377.Поліщук Я. Проблема переваної традиції та українська поезія 1920-30-х років / Ярослав Поліщук // Сучасність. – 1999. -- № 10. – С. 76-82.
- 378.Полтавцева Н. Г. Философская проза Андрея Платонова / Н. Г. Полтавцева; [ред. Г.А. Белая]. -- Ростов-на-Дону : Изд-во Рост. ун-та, 1981.--141с.
- 379.Поляков А. В. Принципы и приемы выражения авторской оценки в произведениях Андрея Платонова конца 1920-х – начала 1930-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А. В. Поляков. – Санкт-Петербург : 2009. – С. 10.
- 380.Поспишил И. Литературоведение и славистика в период глобализации: методологические сдвиги / И. Поспишил // Русский язык в центре Европы : 5. – Ассоциация русистов Словакии. -- Банска Бистрица. -- 2002. – С.95, 98-99.
- 381.Почепцов Г. Візуальний і вербальний простори тоталітаризму / Г. Почепцов // Філософська і соціологічна думка. – 1993. -- № 6. – С. 51-60.
- 382.Почепцов Г. Метафоричний простір тоталітаризму / Г. Почепцов // Філософська і соціологічна думка. – 1993. -- № 11. – С. 99-113.
- 383.Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант : К решению парадокса времени / И. Пригожин, И. Стенгерс ; [Пер. с англ.; Изд.7].-- Синергетика: от прошлого к будущему. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 232 с.
- 384.Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – Москва : Прогресс,1986. -- С.236-272;

- Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс ; [перев. с англ. Ю. А. Данилова ; общ. ред и послесл. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича, Ю. В. Сачкова]. – [изд. 5-е.] – Москва : КомКнига, 2005.. – 296 с.
- 385.Прокопов Т. Ф. Возвращение Михаила Арцыбашева // Арцыбашев М. П. Наш третий клад: Повести и рассказы. Роман. Записки писателя / [Сост., вступ. ст., примеч. Т. Ф. Прокопова]. – Москва : Школа-Пресс, 1996.
- 386.Пролєєв С. Кінематограф Довженка: експресіонізм чи поетичність? / С. Пролєєв // Сучасність. – 2005. -- № 6. – С. 134-136.
- 387.Раду Дж. Идея культурного прогресса в современном мире / Дж. Раду. – Москва : Прогресс, 1984. – 173 с.
- 388.Радциг С. И. История древнегреческой литературы / С. И. Радциг ; [5-е изд.]. — Москва : Высш. школа, 1982. – С. 164; а також: Радциг С. И. Античная мифология / С. И. Радциг. – Москва-Ленинград, 1939. -- С. 59—63; 82—83.
- 389.Распопин В. Комиссар / В. Распопин // <http://kino-review.ru/drama/komissar/>
- 390.Рассадин С. Самоубийца Эрдман / С. Рассадин // Новая газета. – 2005. -- №85; а також: Рассадин С. Самоубийцы : Повесть о том, как мы жили и что читали / С.Б. Рассадин. - М. : Текст, 2002. – 475 с.
- 391.Рацкий И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира / И. Рацкий // Театр. – 1971. -- №2
- 392.Реизов Б. Г. Сравнительное изучение литератур / Б. Г. Реизов // История и теория литературы : Сб. ст. – Ленинград : Наука, 1986. – С. 276 - 310.
- 393.Рейснер Л. Н.Гумилев. «Гондла» // Николай Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Н. Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. - СПб., 1995.
- 394.Ремак Генрі Г. Літературна компаративістика: її визначення та функції / Генрі Г.Ремак // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи / [За заг. ред. Д. Наливайка]. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія». – 2009. – С.44-58.

- 395.Ривкіс Я. Іван Франко – дослідник російської та зарубіжної літератур. – Житомир: 1959 [Житомирський держ.пед інститут ім Ів.Франка. Наук. записки] -- 1959. -- Т.Х.
- 396.Річицький А. Володимир Винниченко в літературі й політиці / А. Річицький. – Харків : 1928. – С. 40.
- 397.Рішар Ж.-П. Смерть та її іпостасі / Ж.-П. Рішар // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Л. : Літопис, 1996. – С. 164-179.
- 398.Рогова В. В интрьере Арцыбашева / В. Рогова // Литературная Россия. – 2008. – №38.
- 399.Рогова Е. Е. Художественный мир А. Платонова в 1930-е годы: духовно-нравственное состояние общества и искания писателя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 : Воронеж, 2004. -- 248 с.;
- 400.Розанов В. В. Сочинения : Том I. Религия и культура / В. В. Розанов. -- М.: Правда, 1990. -- С. 232.
- 401.Розанов В. В. Пол как агрессия нисходящих и восходящих величин // Розанов В.В. Несовместимые контрасты бытия : Литературно-эстетические работы разных лет / В. В. Розанов. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 408.
- 402.Ройтман Л. Странное творчество странных людей / Лев Ройтман // Радио Свобода. – 2004. – 26 августа.
- 403.Российская массовая культура конца ХХ века / [Материалы круглого стола : 4 декабря 2001 г. : Санкт-Петербург]. – Санкт-Петербург : 2001. – С.12.
- 404.Руднев В. П. Словарь культуры ХХ века / В. П. Руднев. – Москва : Аграф, 1999. -- С. 155-159.
- 405.Русская литература ХХ века: закономерности исторического развития. Книга 1. Новые художественные стратегии [Отв. ред. Н. Л. Лейдерман]. – Екатеринбург : УрО РАН, УрО РАО, 2005. – 465 с.
- 406.Русская литература конца XIX — начала IX века : Девяностые годы. – Москва : 1968. - С. 151.

- 407.Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма / [Отв. ред. Г. Ф. Коваленко]. – Москва : Наука, 2003. – 575 с.
- 408.Русский экспрессионизм : Теория. Практика. Критика / [Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького Рос. акад. наук; Сост. В. Н. Терёхина]. – Москва : ИМЛИ РАН, 2005. - 510, [1] с.
- 409.Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции [Текст] : Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь ; [Общ. ред. В. В. Шелохаев]. -- М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1997. - 742 с. : ил.
- 410.Рыклин М. Пространства ликования : Тоталитаризм и различие / М. Рыклин. – Москва : Логос, 2002. – 280 с.
- 411.Рясов А. Неизвестный театр абсурда (заметки о пьесах А.П. Платонова). -Ч.2 / А. Рясов // Топос // <http://topos.ru/article/6337>.
- 412.Рясов А. Неизвестный театр абсурда (Заметки о пьесах А.П.Платонова). -Ч.1 / А. Рясов // Топос // <http://www.topos.ru/article/6333>
- 413.Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине / Л. Л. Сабанеев. – Москва : Классика-XXI, 2000. – 400 с.
- 414.Саїд Е. В. Орієнталізм / Е. В. Саїд. – К. : Основи, 2001. – 511 с.
- 415.Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина; [За заг. ред. Л. Скорини]. – Черкаси, 2009. – 590 с.
- 416.Свербілова Т. Іван Микитенко (1897-1937) як дзеркало українського кітчю / Тетяна Свербілова // Слово і час. – 2007. -- № 9. – С. 35-47.
- 417.Свербілова Т. Персонажі винниченкових п'єс – кати чи жертви? / Тетяна Свербілова // Слово і час. – 1993. -- №5. – С.32-40.
- 418.Свербілова Т. П'єси О. Корнійчука 30-х рр. з погляду масової культури («Загибель ескадри», «Платон Кречет», «В степах України») / Тетяна Свербілова // Слово і час. – 2007. -- № 12. – С. 34-47.

- 419.Свербілова Т. Проект національної самоідентифікації вітчизняного соцреалізму та драма 30-х років ХХ ст. / Тетяна Свербілова // Слово і час. – 2008. -- № 4. – С. 21-29.
- 420.Свербилова Т. Г. Трагикомедия в советской литературе (Генезис и тенденции развития) / [АН УССР. Ин-т лит. Им. Т.Г.Шевченко; Отв. ред. Н.Е.Крутикова] / Т. Г. Свербилова. - К.: Наукова думка, 1990. – 148 с.
- 421.Свербілова Т. Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у постатях / Тетяна Свербілова, Людмила Скорина. – Черкаси, 2007. – 383 с.
- 422.Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В предверии запредельного / Филипп Серс; [пер. с фр. С. Б. Дубина]. – Москва : Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.
- 423.Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни Експатріанський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст / Г. М. Сиваченко. – К : Альтернативи, 2003. – 280 с.
- 424.Силантьева В. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин / В. Силантьева. – Одесса: Астропринт, 2000. – 352 с.
- 425.Синявский А. (Абрам Терц) Что такое социалистический реализм? / А. Синявский (Абрам Терц) // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. – Москва : Сов. Писатель, 1990. – С. 54-70.
- 426.Синявский А. Основы советской цивилизации / А. Синявский. – Москва : Аграф, 2001. – 464 с.
- 427.Скупейко Л. Казка і міф у драмі Лесі Українки «Лісова пісня» / Лукаш Скупейко // Слово і час. – 2000. -- №8. -- С.55-65;
- 428.Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки / Лукаш Скупейко. – К. : Фенікс, 2006. – 414 с.
- 429.Смирнов В. В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский / В. В. Смирнов // Русская литература. – 1997. - №2. – С. 55-63.
- 430.Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2008. – 264 с.

- 431.Смирнов И. Соцреализм : антропологическое измерение / И. Смирнов // Соцреалистический канон. – Санкт-Петербург : Академ. Проект, 2000. – С. 16-30.
- 432.Советская власть и медиа : Сб. статей / [Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен]. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 621 с.
- 433.Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. К шестидесятилетию Ханса Гюнтера / [Ред. М. Балиной, Є. Добренко, Ю. Мурашова]. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – 448 с.
- 434.Соколянский А. С новым счастьем! : Первый вариант «Тани» Арбузова в РАМТе - радость московского сезона / А. Соколянский // Время новостей. – 2003. -- 11 марта.
- 435.Ростан Э. Пьесы / Э. Ростан. – Самара : АВС, 1997. – 111 с.
- 436.Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин ; [Общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонов: Пер. с англ.]. — М.: Политиздат, 1992. - 543 с.
- 437.Соснин Э. А., Пойзнер Б. Н. Лазерная модель творчества (от теории доминанты к синергетике культуры) : Учебное пособие / Э. А. Соснин, Б.Н. Пойзнер. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1997 - 150 с.
- 438.Соцреалистический канон : Сб. ст. / [под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. – 1040 с.
- 439.Сперанская Н. В. Ницше и Батай: Покушение на распятого / Н. В. Сперанская // <http://www.nietzsche.ru/read-320.php>
- 440.Ставицкий О. Ф. Українська драматургія початку ХХ ст. – К.: Наукова думка, 1964. -- 126 с.
- 441.Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : У 3-х кн. – Кн.2. -- Львів : ЛНУ ім. Ів.Франка, 2004. – 272 с.
- 442.Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : У 3-х кн. -- Кн.3. : Експресіонізм та епічний театр / Дж. Л. Стайн. -- Львів : ЛНУ ім Ів. Франка, 2004. – 286 с.: іл.
- 443.Сталин И. В. Сочинения / И. Сталин. – Т. 18. – Тверь : Информационно-издательский центр «Союз», 2006. -- С. 209.

- 444.Старинкевич Є. Два варіанти п'єси М. Куліша «97» / Є. Старинкевич // Радянське літературознавство. – 1959. – №5. – С.61-75.
- 445.Старинкевич Є. Драматургія Івана Кочерги / Є. Старинкевич. – К. : Мистецтво, 1947.
- 446.Сторі Дж. Теорія культури та масова культура ; [пер. з англ. С. Савченко] / Джон Сторі. – К. : Акта, 2005. – 357 с.
- 447.Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / Н. Д. Тамарченко // Теория литературы : Том III. -- Роды и жанры : основные проблемы в историческом освещении. – Москва : ИМЛИ РАН, 2003. – С.81-98.
- 448.Тамарченко Н. Теория литературных родов и жанров. Эпика / Н. Тамарченко. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – 72 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия «Лекции в Твери).
- 449.Танюк Л. С. Драма Миколи Куліша / Лесь Танюк // Куліш М. Твори : В 2 тт. – Т.1. – К. : Дніпро, 1990. – С.11.
- 450.Танюк Л. До проблеми української «пророчої» п'єси / Л. Танюк // Сучасність. – 1992. -- №2. – С. 133-134.
- 451.Таранова А. Стратегії сприйняття масової літератури в сучасному літературознавстві / А. Таранова // Вісник Львівського університету. -- Серія філол. -- 2008. -- Вип. 44. -- Ч. 2. -- С. 47-55.
- 452.Тарасова А. А. Что такое «неонатурализм»? / А. А. Тарасова // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX - начала XX в. — Москва : Наука, 1975. -- С. 151.
- 453.Театральная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия. – 2000. -- С.311.
- 454.Темченко Л. Український неокласицизм 20-х - 30-х р.р. XX століття: Генезис, естетика, поетика : Автореферат. -- Дніпропетровськ, 1997.
- 455.Теория литературы : Том III. -- Роды и жанры : основные проблемы в историческом освещении. – Москва : ИМЛИ РАН, 2003. – С.4-5.
- 456.Терехина В. Н. Экспрессионизм: русские реалии / В. Н. Терехина // Человек. – 2001. -- №2. – С.122 –136

457. Терехина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века : Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. – Москва : Издательство ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. -- 320 с.
458. Тиллих П. Кайрос // Тиллих П. Избранное : Теология культуры / Пауль Тиллих. – Москва : Юрист, 1995. – 479 с.
459. Тиме Г. А. О некоторых тенденциях современной компаративистики : Теоретический и практический аспекты / Г. А. Тиме // Россия, Запад, Восток : встречающиеся течения / [К 100-летию со дня рожд. акад. М. П. Алексеева]. – Санкт-Петербург : Наука, 1996. – С. 389.
460. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) / А. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
461. Тодоров Ц. Литературные жанры // Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров ; [Перев. с фр. Б. Нарумова]. – Москва : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество. -- 1997. - 144 с.
462. Тодоров Ц. Походження жанрів // Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе ; [пер. з франц. Є. Марічева] / Цветан Тодоров. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 22-39.
463. Толстой Л. Н. . Собрание сочинений: в 22 т. -- Т. 11 / Л. Н. Толстой. – Москва : Худож. литература, 1982.
464. Топер П. М. Правда жизни как основа идейно-художественного развития литературы социалистического реализма / П. М. Топер // Известия АН СССР. – 1987. – (Серия «Литература и язык»). – Т. 46, № 4. – С. 345–373.
465. Топоров В. Л. Поэзия эпохи перемен / В. Л. Топоров // Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма / [Сост. В. Л. Топорова, А. К. Славинской; Вступ. ст. В. Л. Топорова]. – Москва : Московский рабочий, 1990. – 271 с.
466. Травин Д. Европейская модернизация: В 2 кн. Кн. 1 / Д. Травин, О. Маргания. — М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб: Terra Fantastica, 2004. — 665, [7] с. — (Philosophy). Великий огляд зарубіжних джерел з цієї теми див: <http://en.wikipedia.org/wiki/Modernity>

- 467.Трауберг Л. Ордер на самоубийство / Л. Трауберг // Эрдман Ник. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. – Москва : Искусство, 1990. – С. 452.
- 468.Триста років українського театру. 1619 - 1919 та інші праці / Д. Антонович та ін. / [Підготовка текстів , ред. і передмова Г. Ф. Семенюка та Л. Дем'янівської]. – К. : ВІП, 2003. – 418 с.
- 469.Турган О. Д. Бенкет як реалія культури в драматургії Лесі Українки / О. Д. Турган // Вісник Запорізького державного університету. -- 2001. -- №1. – С.1-9.
- 470.Турган О. «Кассандра» Лесі Українки – авторський «текст-міф» / О. Турган // Кассандра Лесі Українки і європейський модерн. – Остріг : 1998. – С. 3-15.
- 471.Туровская М. М. Бабанова. Легенда и биография. / М. И. Туровская . – Москва : Искусство , 1981 . – 351 с. : фот., портр.
- 472.Тхорук Р. Архетипні теми в «Украденому щасті» І. Франка / Р. Тхорук // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Рівне. – 2000. – Вип. ІХ. – С. 111.
- 473.Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; [Подг. изд. и комментарии Е.А.Тоддеса, А.П.Чудакова, М.О.Чудаковой].– Москва : Наука, 1977. -- 574 с.
- 474.Хализев В. Е. Теория литературы : [Учебник для вузов] / В. Е. Хализев. – Москва : Высшая школа, 1999. – 400 с..
- 475.Уайльд О. Письма / О. Уальд. – Москва : Аграф, 1997. – 416 с.
- 476.Українка Л. Зібрання творів. -- У 12 тт. / [голова ред. колегії Є. С. Шабліовський]. -- Т. 2 / Леся Українка. – К. : 1951. -- С. 664.
- 477.Українка Л. Зібрання творів : У 12 т. / [голова ред. колегії Є. С. Шабліовський]. -- Т. 8 : Літературно-критичні та публіцистичні статті / [ред. тому П. Й. Колесник ; упорядк. та примітки М. Л. Гончарука]. – К. : Наукова думка, 1977. – С.138.
- 478.Українка Л. Зібрання творів : У 12 т. / [голова редколегії Є. С. Шабліовський]. – Т. 12 : Листи (1876-1897) / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 154; 236.

479. Уэллек Р., Уоррен О. Литературные жанры // Р. Уэллек, О. Уоррен. Теория литературы; [пер. с англ.]. – Москва : Прогресс, 1978. – 324 с. -- С. 242 - 255.
480. Фадеева А. А. Трагикомедия : автореф. дисс. докт. филол. наук. – Москва : 1996
481. Федоров А. В. Иннокентий Анненский - лирик и драматург // Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии [Вступ ст., сост., подгот. текста., примеч. А. В. Федорова]. — Ленинград : Советский писатель, Ленинградское отделение, 1990. -- 640 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
482. Фёдоров Н. Ф. Супраморализм, или Всеобщий синтез // Федоров Н. Ф. Собр. соч.: в 4-х тт. -- Т. 1. – Москва : Прогресс, 1995. -- С.401.
483. Федорова М. М. Образ смерти в западноевропейской культуре / М. М. Федорова // Человек. – 1991. - N5.
484. Флакер А. Предпосылки социалистического реализма / А. Флакер // Вопросы литературы. – 1992.– № 1. – С. 62–72.
485. Флейшман Л. С. Борис Пастернак в двадцатые годы / Л. С. Флейшман. -- Мюнхен, 1981; Флейшман Л. С. Борис Пастернак в тридцатые годы / Л. С. Флейшман. -- Иерусалим, 1984.
486. Флоренский П. А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / [Сост. и ред. А. С. Трубачева]. – Москва : Мысль, 2000. -- С.399.
487. Франк С. Л. Сочинения / С. Л. Франк. – Москва : Правда, 1990. – 608 с.
488. Франк С. Л. Крушение кумиров. // Франк С. Л. Сочинения / С. Л. Франк. – Москва : Правда, 1990. -- С. 159.
489. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг. – Ленинград : Худ. литература, 1936. – 450 с.
490. Фридман Дж. Николай Эрдман на сцене и в печати Америки и Англии / Джон Фридман // Современная драматургия. -- М. : 1989. -- № 5. -- С. 238-244.
491. Фуко М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности : Работы разных лет. / Мишель Фуко ; [Пер. с франц.]. — Москва : Касталь, 1996. — 448 с.

- 492.Фуко М. Археологія знання / М. Фуко ; [Пер. з фр. В. Шовкун]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 326 с.
- 493.Хакен Г. Информация и самоорганизация : Макроскопический подход к сложным системам / Г. Хакен ; [пер. с англ.]. – Москва : Мир, 1991. – 240 с.
- 494.Хакен Г. Принципы работы головного мозга : Синергетический подход к активности мозга, поведению и когнитивной деятельности. – Москва : Изд-во Per Se, 2001. — 353 с.; Хакен Г. Тайны природы: Синергетика: учение о взаимодействии. — Москва-Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2003. -- 320 с.
- 495.Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – Москва : Высшая школа, 2002. – 436 с.
- 496.Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія / В. П. Хархун. – Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. -- 508 с.
- 497.Ханзен-Лёве А. Русский символизм : Система поэтических мотивов : Ранний символизм / А. Ханзен-Леве. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. – 610 с.
- 498.Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения : Философские фрагменты. -- Москва – Санкт-Петербург : Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.
- 499.Хороб С. І. Експресіонізм та символізм у новітній українській драмі : П'єси М.Куліша, В.Винниченка, С.Черкасенка та І.Кочерги в західноєвропейському контексті // Хороб С. І. Українська драматургія крізь виміри часу : Теоретичні та історико-літературні аспекти драми / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. -- С.117 – 198.
- 500.Хороб С. І. Становлення експресіонізму в українській драмі // Хороб С. І. Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті та дослідження) / С. І. Хороб. – Івано-Фрнківськ : Плай, 2000. – С. 40-48.
- 501.Хороб С. І. Українська модерна драма: синтез новаторства і традицій. Драматургія В.Винниченка і М. Куліша крізь призму європейських течій // Там само. – С. 91-117.

- 502.Цветаева М. Избранные произведения / Марина Цветаева. – Москва-Ленинград : Советский писатель, 1965. – С. 785.
- 503.Цветаева М. Сочинения в 2-х тт. : Т.1 / Марина Цветаева. – Москва : Художественная литература, 1980. – С. 543-548.
- 504.Чегодаева М. Соцреализм. Мифы и реальность / М. Чегодаева. – Москва : 2003. – 214 с.
- 505.Чернец Л. В. Литературные жанры : проблемы типологии и поэтики. / Л. В. Чернец. – Москва : Изд-во Моск. Ун-та, 1982. – 192 с.
- 506.Чехов А.П. Пьесы / А. П. Чехов. – Москва : Худож. лит., 1982. -- С. 172-173.
- 507.Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур : У двох книгах / [Пер. з німецької] / Д. І. Чижевський. – К. : ВЦ «Академія», 2005. – 288 с. (Альма-матер).
- 508.Чудакова М. Литература советского прошлого. Т. 1. / Мариэтта Чудакова. – Москва : Языки славянской культуры, 2001. – 472 с.
- 509.Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство / Григорий Чхартишвили. — Москва : Новое литературное обозрение, 1999; Г. Чхартишвили Писатель и самоубийство / И.Е. Богат. — 2 изд.. — М.: Захаров, 2008. — Т. 2. – 463 с.
- 510.Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство / Г. Чхартишвили. – Москва : Новое литературное обозрение, 2000. – 576 с.
- 511.ШабалинаТ.Трагикомедия//http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/TRAGIKOMEDIYA.html
- 512.Шайтанов И. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур / И. Шайтанов // Вопросы литературы. -- 2005. -- № 6.
- 513.Шахова К. Експресіонізм як мистецьке явище / К. Шахова // Експресіонізм: Зб. наук. праць. -- Львів : ВНТЛ-Класика, 2005. – С.34.
- 514.Швецова Л. К. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму / Л. К. Швецова // Литературно-эстетические концепции в России конца XI X – начала XX в. – Москва : Наука, 1975. – С. 252-283

- 515.Шеллинг Ф. В. Й. Система мировых эпох: Мюнхенские лекции 1827-1828 гг. в записи Э. Ласо. / Ф. В. Й. Шеллинг. -- Томск : Изд-во «Водолей», 1999. – 320 с.
- 516.Шерех Ю. Так нас навчали правильних Проізношеній : Триптих про Мову / Ю. Шерех // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок / [Упор. Р. Корогодський]. – К. : Час, 1998. – 456 с.
- 517.Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби / М. Шкандрій. – К. : Факт, 2004. – 493 с.
- 518.Шоу Б. Полное собрание пьес: В 6-ти тт. -- Т.2 / Б. Шоу. – Москва : Искусство, 1979. -- С.364.
- 519.Шпет Г. Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствознания // Архивные материалы : Воспоминания : Статьи / Густав Густавович Шпет ; / [Под ред. Т. Д. Марцинковской]. -- Москва : Смысл, 2000. -- С. 135.
- 520.Шульц С. А. Историческая поэтика драматургии Л. Н. Толстого (герменевтический аспект) / С. А. Шульц. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского университета, 2002. – 240 с.
- 521.Щеглов Ю. Конструктивный балаган Н.Эрдмана / Ю. Щеглов // Новое литературное обозрение. -- 1998. -- № 33 (5). – С. 118-161.
- 522.Щербаков К. Шаг навстречу / К. Щербаков // Искусство кино. – 1987. -- № 11. -- С. 56—64.
- 523.Щупак С. Соціалістичний реалізм в художній літературі / С. Щупак // За марксо-ленінську критику. – 1934. -- № 8. – 234 с.
- 524.Экспрессионизм: Сб. ст. / [Под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова]. -- Петроград; Москва : Гос. изд-во Всемирная литература, 1923. -- С. 5-10
- 525.Экспрессионизм: Сб. ст.: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Кино / [Под. ред. Г. Н. Недошивина]. – Москва : Наука, 1966. – 156 с.
- 526.Энгельштейн Л. Повсюду «Культура» : о новейших интерпретациях русской истории XIX-XX веков / Лора Энгельштейн // Новая Русская Книга. -- 2001.-- № 3-4.
- 527.Энциклопедический словарь экспрессионизма. – Москва : ИМЛИ РАН, 2008. – 736 с.

- 528.Энциклопедия экспрессионизма : Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / [Сост. Л. Ришар. Пер. с фр.]. – Москва : Республика, 2003. – 432 с.
- 529.Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников ; [ред. и вступ. ст. А. Свободина] / Н. Эрдман. -- Москва : Искусство, 1990 – 527 с. : портр., ил.
- 530.Эрдман Н. Самоубийца / Н. Эрдман. – Москва : Эксмо, 2007. – 544 с. (Русская классика XX века).
- 531.Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике / Роман Якобсон. Москва : Прогресс, 1987. -- С. 15.
- 532.Яновський Ю. Твори : В 5 т. / [ред. Дзевєрін І.О.] / Ю. Яновський. – К. : Дніпро, 1982 – 1983. -- Т.3 / [ред. О.О.Сазоненко]. -- 583 с.
- 533.Ярхо Б. И. Распределение речи в пятиактной трагедии (К вопросу о классицизме и романтизме) / Б. И. Ярхо ; [Примеч. М.В. Акимовой; предисл. М.И. Шапира] // *Philologica*. -- 1997. -- Т. 4. -- № 8/10. -- С. 201, 256.
- 534.Ярхо Б. И. Методология точного лит.-ведения (набросок плана): [Отрывки] // Труды по знаковым системам. -- Тарту, 1969. -- С. 516-526.
- 535.Arens K. When Comparative Literature Becomes Cultural Studies : Teaching Cultures through Genre. -- *The Comparatist*. – 2005. -- № 29. -- P. 126.
- 536.Berger H. Naive Consciousness and Cultural Change: An Essay in Historical Structuralism / H. Berger // *Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. -- 1973. -- Vol. 6. -- № 1. -- P. 35.
- 537.Bowlit J. E. The Russian Avant-garde / J. E. Bowlit // *Painting Revolution : Kandinsky, Malevich and the Russian Avant-garde* / [Ed. and Cur.: J.E. Bowlit, Ass. Ed.: E. Petrova]. -- Arlington, Virg. : Found. for Int. Arts and Education, 2000. -- P. 11; 14.
- 538.Boym S. Common Places : Mythologies of Everyday Life in Russia / Svetlana Boym / Cambridge; London : 1994.

539. Cawelti J. G. *Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture*. -- Chicago, The University of Chicago Press. -- 1976. -- 344 p.
<http://books.google.com.ua/books?id=jYp25jT-sSIC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q=&f=false>
540. Clark K. *Socialist Realism With Shores : The Conventions for the Positive Hero / Katerina Clark // Socialist Realism Without Shores / [eds. Thomas Lahusen & Evgeny Dobrenko]*. -- Durham : Duke, 1997.
541. Clark K. *The Soviet Novel. History as Ritual / K. Clark*. -- Chicago; L., 1981.
542. *Comparative Literature and Culture // CLCWeb*: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>
543. Damus M. *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus / M. Damus*. -- Frankfurt : 1981.
544. Erlich V. *Modernism and revolution: Russian literature in transition / Victor Erlich*. -- Cambridge, Mass, London : Harvard University Press, 1994. -- 314 p.
545. *Everyday life in early Soviet Russia : Taking the revolution inside / [Eds. Christina Kiaer and Eric Naiman]*. — Bloomington : Indiana University Press, 2006. — 310 p.
546. *Experiment / Эксперимент // J. of Russian Culture*. -- 1997. -- Vol. 3 : RAKhN / Guest Ed. N. Misler. -- 328 p.
547. *Experiment / Эксперимент // J. of Russian Culture*. -- 2000. -- Vol. 6 : Organica / Guest Ed.: A. Povelikhina. -- 88 p.
548. *Expressionism as International Literary Phenomenon: 21 Essays and a Bibliography / [Ed. by U. Weisstein]*. -- Paris: Librairie Marcel Didier; Budapest: Akadémiai Kiadó. -- 1973. -- 360 p.
549. Freedman J. *Silence's Roar: The Life and Drama of Nikolai Erdman / John Freedman*. -- Oakville, Ontario : Mosaic Press, 1992. — 240 p.
550. Fried I. *Litterature comparee et interdisciplinarite / I. Fried // Neohelicon XXIX (1)*. -- Budapest : 2002. -- P. 85-88.
551. Furness R. S. *Expressionism*. -- London : Methuen & Co Ltd, 1973. -- 105 p.; Perkins G. *Contemporary Theory of Expressionism / G. Perkins [Mit Vorwort H. Reiss]*. -- Bern; Fr./M.: Herbert Lang & Cie AG, 1974. -- 182 S.

552. Gleick James. *Chaos: Making a New Science*. -- New York : Viking, 1987;
Hayles Katherine. *Chaos Bound : Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. -- Ithaca: Cornell UP, 1990, а також редакційною нею том: Hayles Katherine. [ed.] *Chaos and Order : Complex Dynamics in Literature and Science*. -- Chicago : The U of Chicago P, 1991.
553. Golomstock I. *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* / I. Golomstock. -- L. : 1990.
554. Greenberg C. *Avant-Garde and Kitsch* / C. Greenberg // *Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist, and Postmodernist Thought*. -- Jefferson (N.C.) : 1991.
555. Groys B. *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur der Sowjetunion* / B. Groys. -- München: 1988.
556. Günther H. *Education and Conversion : The Road to the New Man in the Totalitarian Bildungsroman* / H. Günther // *The Culture of the Stalin Period* / [Ed. by H. Günther]. -- L. : 1990.
557. Felski R. *Introduction* / Rita Felski // *Rethinking Tragedy*. -- Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008. -- P. 14.
558. Foster V. A. *Revue* [Rita Felski, ed., *Rethinking Tragedy*. -- Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008] / Verna A. Foster // *Bryn Mawr Review of Comparative Literature* / -- 2008. -- Vol. 7, № 1 (Fall) // <http://www.brynmawr.edu/bmrcl/Fall2008/Rethinking%20Tragedy.htm>.
559. Hayles N. Katherine. *Introduction : Complex Dynamics in Literature and Science* / Katherine N. Hayles // *Chaos and Order : Complex Dynamics in Literature and Science* / [Ed. N. Katherine Hayles]. -- Chicago : U of Chicago. -- 1991. -- P.1-33.
560. Heilman R.B. *The Iceman, the Arsonist, and the Troubled Agent: Tragedy and Melodrama on the Modern Stage* / R.B. Heilman. -- Seattle : 1973. -- P. 220.
561. Hokenson J. W. *Comparative Literature and the Culture of the Context* / Jan Walsh Hokenson // *Comparative Literature and Culture*. -- 2000. -- Vol. 2, Iss. 4 // <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss4/1>>

562. Hoorn Johan F. How is a Genre Created? Five Combinatory Hypotheses / Johan F. Hoorn // *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. -- 2000. -- Vol. 2. Iss. 2 / -- P. 1. // <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss2/>
563. Juvan M. Generic Identity and Intertextuality / Marko Juvan // *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. -- 2005. -- Vol. 7. -- Iss. 1. -- P. 1 // <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol7/iss1/4>
564. Kahn A. Chorus and Monologue in Marina Tsvetaeva's *Ariadna*: An Analysis of their Structure, Versification and Themes // *Столетие Цветаевой [Материалы симпозиума]*, 1992. -- *Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts*. -- Vol. 32. -- *Berkeley Slavic Specialities*, 1994. -- C. 162-193.
565. Kiel Douglas L., and Euel Elliott. *Chaos Theory in the Social Sciences: Foundations and Applications*. -- Ann Arbor : U of Michigan P, 1996.
566. Loriggio F. *Comparative Literature and the Genres of Interdisciplinarity* / Francesco Loriggio // *World Literature Today*. -- 1995. -- Vol. 69. -- Iss. 2. -- P. 256.
567. Naiman E. Andrej Platonov and the Inadmissibility of Desire / E. Naiman . -- *Russian Literature*. -- 1988. -- vol. XXIII. -- P. 345.
568. Naiman E. The Thematic Mythology of Andrej Platonov / E. Naiman. -- *Russian Literature*. -- 1987. -- vol. XXI. -- P. 189 - 216.
569. Peckham Morse. *Man's Rage for Chaos and Explanation and Power*. New York: Schocken, 1965.
570. Peppis P. *Literature, Politics and the English Avant-Garde: Nation and Empire, 1901-1918* / Paul Peppis. -- Cambridge: Cambridge University Press, 2000. -- 236 p. -- P. 5.
571. Povelikhina A.V. *The Theory of World Unity and the Organic Direction in the 20th Century Russian Avant-Garde* // *Organica. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of 20th Century* / Cur. by A. Povelikhina. -- Koln : Galerie Gmurzynska, 2000. -- P. 11.
572. Prigogine Ilya, and Isabelle Stengers. *Order Out of Chaos la Nouvelle Alliance*. -- Paris: Gallimard, 1979; Prigogine Ilya, and Isabelle Stengers. *Order out of Chaos : Man's New Dialogue With Nature*. -- New York: Bantam, 1984; Prigogine, Ilya, and

- Isabelle Stengers. *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. -- London : Flamingo, 1985; Prigogine, Ilya. *Las leyes del caos*. Trans. Juan Vivanco. -- Barcelona: Critica, 1997.
573. *Rethinking Tragedy*. -- Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008 ; [ed. Rita Felski]. – 368 pp.
574. Sasson-Henry Perla, *Chaos Theory, Hypertext, and Reading Borges and Moulthrop // Comparative Literature and Culture*. – 2006. -- № 8.1 // <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol8/iss1/1>.
575. Scruton R. *Kitsch and the Modern Predicament / Roger Scruton // City Journal Home*. -- Winter 1999. -- №1.
576. Spivak G. Ch. *Death of A Discipline / Gayatri Chakravorty Spivak*. -- New York: Columbia UP, 2003.
577. Tötösy de Zepetnek S. *Comparative Literature: Theory, Method, Application / Steven Tötösy de Zepetnek*. -- Amsterdam-Atlanta, GA.: Rodopi, 1998.
578. Tötösy de Zepetnek S. *From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies / Steven Tötösy de Zepetnek // CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. – 1999. – Vol.1. -- Iss. 3. – P. 5 // <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss3>
579. Valgemmae M. *Expressionism in the American Theater / Mardi Valgemmae // Expressionism as an International Literary Phenomenon*. – Budapest : Akademiai Kiado, 1973. – P. 193.
580. Virk T. *Comparative Literature versus Comparative Cultural Studies / Tomo Virk // CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. – 2003. – Vol. 5. – Iss. 4. -- P. 1. |// <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol5/iss4>>
581. Ziarek K. *The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-Garde and the Event / Krzysztof Ziarek*. – Evanston: Northwestern University Press, 2002. – 342 p. – P.7.
582. Zimmerman M. E. *Contesting Earth's Future: Radical Ecology and Post-modernity / Michael E. Zimmerman*. -- Berkeley: U of California P, 1993.