

Міністерство освіти і науки України
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Інститут філології

На правах рукопису

СТЕЖКО СВІТЛАНА ОРЕСТІВНА

УДК 82.02.09

**КОНЦЕПЦІЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО В УКРАЇНСЬКІЙ
ДРАМАТУРГІЇ 1920–1930-Х РОКІВ (С. ЧЕРКАСЕНКО,
Л. СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА, І. МИКИТЕНКО, М. ІРЧАН)**

Спеціальність 10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
МІЩЕНКО Олена Іванівна
кандидат філологічних наук, доцент

Київ – 2017

ЗМІСТ

Стор.

ВСТУП	3
1. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ 1920–30-Х РОКІВ:	
1.1. Теоретичні аспекти та складові концепції минулого кінця ХІХ – початку ХХ століть.....	16
1.2. Художні моделі минулого в українській драматургії доби «Розстріляного Відродження».....	29
2. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 1920–30-Х РОКІВ:	
2.1. Концепт боротьби в драматичних творах Людмили Старицької-Черняхівської.....	51
2.2. Топос степу в історичній драматургії Спиридона Черкасенка («Про що тирса шелестіла», «Северин Наливайко»).....	67
3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МИНУЛОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 1920–30-Х РОКІВ:	
3.1. Художні моделі минулого в українській літературі 1920–30-х років.....	82
3.2. Принципи конструювання нової ідентичності в українській літературі 1920–30-х років.....	91
3.3. Темпоритм епохи в драматичних творах Івана Микитенка.....	106
3.4. Художні моделі минулого в творчості Мирослава Ірчана	117
3.5. Концепт «минуле» в художній структурі агітаційного драматичного твору.....	133
ВИСНОВКИ	149
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	154

ВСТУП

Життєпростір та ідентичність української нації завжди були пов'язані не тільки з територією проживання, а й великою мірою з історією літератури, розвитком жанрів історичної прози, драматургії, народної історичної пісні, легенд і переказів, у яких, власне, й зафіксовані уявлення українців про самих себе як національну спільноту. Світоглядні засади українського історичного мислення та колективної й індивідуальної історичної пам'яті формувалися у тісному зв'язку із розвитком літератури, позаяк вітчизняні історія і література завжди були гострим нервом соціального й політичного життя соціуму, фактором формування особливої естетики. Література творила українську націю не менше, ніж власне історія, карбуючи на сторінках художніх текстів уявлення нації про саму себе, пам'ять про своїх видатних історичних осіб, міфологеми та легендарні сюжети й фабули минулого народу.

Минуле нації, зафіксоване в слові, зрештою визначило ті національні моделі історичної ідентичності, що розвивалися від кінця XIX аж до початку XXI століть. У прозі та драматургії, поезії та есеїстиці Івана Нечуя-Левицького («Іван Виговський», «Ієремія Вишневецький»), Івана Франка («Захар Беркут»), Лесі Українки («Бояриня»), Людмили Старицької-Черняхівської («Петро Дорошенко», «Іван Мазепа»), Володимира Самійленка («Маруся Чурайвна», «У Гайхан-бея»), Миколи Вороного («Євшан-зілля»), Осипа Маковея («Ярошенко»), Андрія Чайковського («Сагайдачний»), Богдана Лепкого (цикл романів «Мазепа»), Спиридона Черкасенка («Про що тирса шелестіла», «Северин Наливайко», «Пригоди молодого лицаря. Роман з козацьких часів»), що представляють першу хвилю українського модернізму, увиразнене нове сприйняття минулого, новий спосіб його усвідомлення, творення національного історичного дискурсу, прагнення формувати покоління тих, для кого бути українцем означало свідомо декларувати свою приналежність до потужної й славної у своїх діяннях етнічної спільноти Європи.

«Ми приречені на пам'ять» [106, 17], – пише П'єр Нора у праці «Теперішнє, нація, пам'ять», і цей вислів, переконані, дуже точно характеризує інтелектуальну ситуацію останніх десятиліть у гуманітарних науках. Кількість розвідок, у яких висвітлені різні аспекти питання ідентичності, критеріїв її формування, розвитку та концептуальних складових колективної й індивідуальної історичної пам'яті, а також взаємозв'язку історичного та літературного наративів у процесі утвердження етнічної історичної пам'яті, надзвичайно велика. Сьогодні український дослідник має змогу ознайомитися із цікавими ідеями, викладеними в роботах Йорна Рюзена («Нові шляхи історичного мислення»), П'єра Нора («Теперішнє, нація, пам'ять»), Ентоні Д. Сміта («Культурні основи націй»), Єжи Топольського («Як ми пишемо і розуміємо історію»), Ханни Арендт («Між минулим і майбутнім»), Еви Доманської («Історія та сучасна гуманітаристика»), щоб зрозуміти актуальні напрями наукових пошуків у цій царині. Назагал це наукові дискусії довкола тези, що тлумачення і перетворення історичної події на частину національної колективної та індивідуальної історичної пам'яті не здійснюється у спільному соціокультурному просторі історії, літератури, інтелектуальних дискусій на сторінках преси та безпосередньої участі людини в історичних процесах. Як пише Й. Рюзен, минуле завжди живе й у нашому «винайденні» його змісту, бо до зумовленості того, хто ми є, належать і інтерпретаційні зразки та критерії змісту історичного мислення. «Вони – частина культури, що нас породила, перш ніж ми почали самотійно й критично в ній діяти. Тож минуле – це щось більше, аніж застигла проекційна площа наших запроектованих потреб у змістах. Воно в своєму значенні історії <...> змістовно долучається до проектування майбутнього, в якому сучасність у діяльності й стражданнях людей перевершує минуле» [125, 314–315].

Й. Рюзену загалом належать цікаві ідеї стосовно функціонування минулого у свідомості соціальних спільнот та окремих особистостей. Так, дослідник зауважує: «...минуле – це не якийсь сталий фактаж, бо суб'єктивність людей, що діяли й страждали в ньому, приводила його в часовий рух, який у ментальному зв'язку поколінь більших і менших колективів сягає аж до нас. Точніше, він сягає нашого єства, сягає глибин нашої суб'єктивності, проходить крізь нас і сягає майбутнього,

яке ми, визначаючи змісти, проектуємо для своєї діяльності» [125, 315–316]. Ці ідеї, як і ідеї Гайдена Вайта, П'єра Нора, Єжи Топольського, Еви Доманської та інших істориків, заклали основи принципово іншого розуміння історизму в сучасній гуманітаристиці загалом та історіографії зокрема.

Назагал ці ідеї стисло можна викласти як розуміння того, що історія творить національну колективну історичну пам'ять; ця історична пам'ять фіксується в літературних текстах, тих датах, які укладають календар святкувань та вшанувань значних історичних подій, тих гаслах і міфологемах, що їх поширюють засоби масової інформації, тих переказах, що передаються від батьків до дітей у родинях тощо. Аргументуючи подібні висновки, П. Нора вживає таку метафору, як «вибух спадщини», пояснюючи її тим, що в 1980-х роках французьке суспільство переживало зацікавленість минулим, а поняття спадщини переживало семантичну революцію [106, 63]. На думку вченого, від другої половини ХХ століття людство перейшло від розуміння спадщини як резерву значень до усвідомлення спадщини як потоку, процесу безперервного відтворення уявлень про минуле: «Досі спадщина, хай яка її природа, відсилала до реального, створеного на основі зберігання в певному місці; вона залежала від збирання, відбору, зберігання та знищення матеріальних і незмінних носіїв. Нічого подібного на зорі нової ери, обрії якої – суто віртуальна спадщина, створена з автоматичних записів себе, яке людство розглядає як свій спадщеннєвий панцир» [106, 74].

Показовим у цьому контексті є й те, як до цієї дискусії долучилися українські інтелектуали. Зокрема, окреме число часопису «Україна модерна» від 2009 року (тема номеру – «Пам'ять як поле змагань») було присвячене питанню історичної пам'яті та висвітленню способів її функціонування в сучасній та історичній перспективі. Видання відкривалося редакційною статтею «Як суспільства пам'ятають», яка не тільки презентувала ідеї П. Нора стосовно місць пам'яті, але й констатувала, що «пам'ять стала предметом історичних студій». Водночас історик опинився в новій ситуації взаємин із суспільством. Дедалі більше науковців стають авторами підручників, членами міжурядових комісій із написання «спільної» історії чи просто державними службовцями.

У згаданій дискусії, узагальнюючи висловлені ідеї, Юлія Зерній зазначила, що змагання за пам'ять українців є змаганням за майбутнє української держави, і тема ця ще тривалий час перебуватиме в епіцентрі запеклих суспільних дебатів. «Це неминучий етап для нації, чия пам'ять травмована примусовою амнезією, імперсько-радянськими стереотипами, перерваним досвідом ретрансляції історичних уявлень творення цілісного національного міту – складна трансформація, яка потребує терпіння й мужності, відкритості до переформатування усталених історичних уявлень, готовності до зустрічі не лише з героїчним і пафосним, а й трагічним і "незручним" в історії. Національне становлення українців потребує подолання наявних контраверсій у трактуванні ключових історичних сюжетів» [42, 21]. Дослідниця додала, що серед таких сюжетів найбільш дражливими є Голодомор, Рух опору вояків УПА, епоха Радянського Союзу. Підсумовуючи, вона сказала, що «Україна варта осмислення репрезентацій національної історії, здатних допомогти віднайти спільний ключ до її розуміння та адекватної оцінки свого минулого» [42, 21].

Ця та інші тези, викладені на сторінках часопису «Україна модерна», сторінках газет «День», «Дзеркало тижня», «Літературна Україна», у працях Олександри Гнатюк («Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність», 2005 р.), Марка Павлишина («Канон та іконостас», 1997 р.), Ліни Костенко («Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала», 1999 р.), Михайлини Коцюбинської («Вітер з України і наші екзистенційні зусилля», 2005 р.), Сергія Кримського («Заклики духовності ХХІ століття», 2003 р.) та інших українських інтелектуалів-гуманітаріїв, засвідчують актуальність дискусії не тільки щодо українського минулого, але й щодо історії репрезентацій минулого – в історіографії, культурі, мистецтві, практичній діяльності засобів масової комунікації та літературі.

Якраз історія осмислення минулого в літературних творах, як і історія написання, представлення історичної прози в шкільних чи вузівських курсах, у списках текстів, рекомендованих до прочитання, у списках книг, вилучених із бібліотечних фондів та викреслених із пам'яті народу та вітчизняного літературного процесу, – все це свідчить про ті механізми та культурні практики, які впливали на

формування національної колективної історичної пам'яті, ідентичності українців, і зрештою визначає, ким наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть мислили себе ті, хто мешкав на території сучасної України, з якою етнічною групою ідентифікували, які історичні дати вшановували, які історичні сюжети вважали за знакові для своєї спільноти.

Трактування ключових історичних сюжетів – це те, в чому розходилася офіційна та неофіційна радянська історіографія, це те, що становило відмінність між історичними романами і драмами, написаними прихильними до радянської влади письменниками, й драматичними і прозовими творами, створеними авторами, яких було вилучено з національного літературного канону після подій 1920–30-х рр. Історія української літератури цього періоду унаочнює, як формувалися дві цілком відмінні концептуальні моделі сприйняття минулого – національно-міфологічна та ідеологічно-риторична. Перша, вочевидь, була народжена в літературних творах тих українських письменників, які розуміли минуле нації як цілісний історичний наратив із героїчними сторінками становлення і розвитку козаччини, Визвольною війною під проводом Богдана Хмельницького, драматичними сторінками Руїни. Друга формувалася під впливом радянської ідеології як концепція негативного ставлення до минулого й містила ідеї включення української національної історії до ширшого історичного дискурсу – колишньої Російської імперії та імперії нового типу – Радянського Союзу. Дослідження цих явищ – одна із актуальних тем сучасного літературознавства, яке нині виходить за межі власне філологічного аналізу тексту й намагається розширити контексти наукових студій, залучаючи до аналізу ідеї та концепції історії, культурології, соціології, філософії тощо. Водночас концептуальне осмислення питання формування інтерпретаційних моделей української історії наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть актуалізує питання: (1) походження історіософських концепцій у творчості представників «Празької школи»; (2) специфіки розвитку історичної романістики та драматургії у так званий радянський період розвитку вітчизняної літератури («Переяславська Рада» Натана Рибачака, «Гомоніла Україна» Петра Панча, «Я, Богдан», «Роксолана», «Диво» та інші твори Павла Загребельного, тетралогія «Таємний посол» Володимира Малика,

«Семен Палій», «Гайдамаки», «Яса» та інші романи Юрія Мушкетика); (3) сплеску популярності теми історичної пам'яті та загалом історичної тематики в сучасній українській літературі («Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, «Солодка Даруся» Марії Матіос, «Танго смерті» Юрія Винничука, «Залишенець. Чорний Ворон» Василя Шкляра та інші).

Актуальність цієї роботи пов'язана із доцільністю виявити специфіку формування концепції минулого в українській літературі 1920–30-х років, насамперед в українській драматургії, яка представляє найцікавіші приклади осмислення національного минулого, а також із необхідністю прочитання цієї теми у контексті загальної соціокультурної ситуації епохи – перелому в ставленні українського письменства до минулого загалом й української історії зокрема. Зазначене пояснюється не тільки небаченою популярністю театрального мистецтва наприкінці XIX – у першій половині XX століття, але й тим, що у добу модернізму в Україні діяли понад тридцять театральних труп. Зрештою, як пише Ірина Завірюхіна, феноменальна популярність драматургії у цей період «дозволила театру стати особливим консолідуючим простором, в якому озвучувалися і переосмислювалися головні проблеми й потуги подальшого соціального поступу» [35, 1]. Текст української культури від кінця XIX до першої третини XX століть творено і у творах вітчизняних поетів і прозаїків, і в драматичних творах, які пропонували глядачеві поліфонічний модерний дискурс нового світосприйняття та світорозуміння, в якому Україна, етнічний компонент у творенні нації посідали чільне місце.

Драматичні твори Олександра Олеся, Степана Васильченка, Спиридона Черкасенка, Лесі Українки, Володимира Винниченка, Людмили Старицької-Черняхівської та інших українських письменників, як і вся українська література цього періоду, закладали основи нового розуміння дійсності, а ідейно-тематичні домінанти, сформовані цими драматичним творами, вивели на авансцену новий тип героя та нову систему цінностей – власне національну.

1895 року цензура дала дозвіл на постановку на українській сцені драматичних творів на історичну тематику, й український глядач зміг ознайомитися

із героїчними вчинками та драматичним долями національних героїв – як легендарних персонажів, так і видатних історичних постатей. Переосмислення народнопісенних образів Марусі Богуславки, Марусі Чурай, Байди Вишневецького, Івана Сірка, Сави Чалого, Северина Наливайка, Богдана Хмельницького, Івана Мазепи та інших відбулося в творчій практиці Михайла Старицького («Оборона Буші»), Людмили Старицької-Черняхівської («Гетьман Дорошенко», «Іван Мазепа»), Спиридона Черкасенка («Про що тирса шелестіла», «Северин Наливайко»), Володимира Самійленка («Чураївна») тощо. Формувався особливий тип сприйняття минулого – як славного подвигу героїв, які не шкодували життя задля України, змушені були здійснювати нелегкий екзистенційний вибір у буремні історично визначальні часи.

Апелювання до лицарського компонента в національному історичному дискурсі підживлювало сприйняття минулого як освяченого часом цілісного, тяглого історичного процесу, в якому були як драматичні сторінки (епоха Руїни), так і «золотий вік» (часи Богдана Хмельницького). Водночас історична драматургія актуалізувала й освячення історично важливих для української нації топосів – Запорозької Січі, Дніпра, Києва, Степу тощо, відтак, певні локуси й топоси формували в уяві глядача і читача цілісний етнокраєвид (Е. Д. Сміт) та уявлення про межі розгортання історичних подій, до яких причетна українська нація. Таке освячення власної території було доповнено й переважно відтворюваним хронотопом – це період XVII – XVIII століть, коли боротьба України проти етнічної та територіальної асиміляції була особливо гострою. Усе це стало потужним культурним ресурсом формування національної ідентичності. Саме ці актуалізації Е. Д. Сміт називає важливим підмурівком, який буде «підтримувати властиве населенню чуття національної ідентичності», «правити за "опору" для чотирьох основоположних вимірів національного існування: спільноти, території, історії та долі» [141, 66].

Історія як відчута і пережита драма змінилася в 1920–30-х роках іншим типом сприйняття історичної дійсності. Його можна означити як негативне і деструктивне ставлення до минулого, що виявлялося як у творчій практиці українських

письменників того періоду (драматичні твори Івана Микитенка, Олександра Корнійчука та ін.), так і в гаслах епохи, яка докорінно змінила статус України й спричинила появу нового типу офіційного дискурсу минулого – ідеологічно-риторичного.

Сергій Єкельчик, виокремлюючи етапи формування імперії пам'яті в книзі «Імперія пам'яті. Російсько-радянські стосунки в радянській історичній уяві», не тільки вказує на важливу роль мистецтва (театру, кіно, писемності, масових видовищ та текстів засобів масової інформації) у цьому процесі, але й наголошує, що «у сталінську добу відбувся поступовий перехід від революційного уявлення про час, яке передбачало радикальний розрив із минулим, до офіційної історичної пам'яті, для якої цінністю була тяглість великодержавницьких традицій». «В історичних наративах у ролі суб'єктів історії дедалі частіше виступають не класи, а держава й нації» [29, 37]. Дослідник підкреслює, що це був особливий тип сприйняття національного історичного дискурсу, він відзначався «стратегією реабілітації української національної історії як частини ширшого імперського дискурсу за допомогою приєднання її до російського великого наративу» [29, 50].

Усі ці процеси лише частково відображені в дослідженнях українських істориків літератури, таких як Людмила Дем'янівська, Ніна Кузякіна, Наталія Мажугіна, В. Працьовитий, Тетяна Свєрбілова, С. Хороб, Людмила Скорина, П. Хропко, В. Погребенник, Валентина Школа, Л. Скупейко, Р. Тхорук, Г. Семенюк та інші. Однак з огляду на досить обмежену кількість праць, в яких би власне йшлося про формування концепції минулого в українській літературі 1920–30-х років, які б поєднали культурологічний, театрознавчий, власне історико-літературний підхід із ґрунтовним філологічним аналізом художніх текстів у контексті соціокультурних та духовно-естетичних шукань епохи, вважаємо окреслену тему актуальною для формування літературознавчого наукового дискурсу.

Мета дослідження – здійснити системну концептуальну інтерпретацію образу минулого в українській драматургії 1920–30-х років, з'ясувати нові естетичні якості та художні прийоми змалювання національної історії в драматичних творах

українських письменників, чия творчість припадає на перші десятиліття XX сторіччя.

Реалізація поставленої мети може бути конкретизована у таких завданнях:

- обґрунтувати концептуальні засади формування інтерпретаційних моделей минулого в українській літературі кінця XIX – початку XX століть;
- простежити етапи становлення концепції минулого в літературному дискурсі доби Розстріляного Відродження;
- висвітлити трансформацію уявлень про національну історію та візію української минувшини в літературі кінця XIX – початку XX століть;
- визначити типові ознаки концепції українського минулого в драматургії 1920–30-х років, окреслити її витоки та принципи функціонування;
- вивчити специфіку втілення концепції національно-міфологічної концепції минулого в драматургії Спиридона Черкасенка та Людмили Старицької-Черняхівської;
- з'ясувати особливості втілення ідеологічно-риторичної концепції минулого в драматичних творах Мирослава Ірчана та Івана Микитенка;
- проаналізувати домінантні мотиви змалювання історичних подій минулих епох у творчій практиці Спиридона Черкасенка, Людмили Старицької-Черняхівської, Мирослава Ірчана, Івана Микитенка;
- висвітлити шляхи становлення агітаційної п'єси як особливого жанрового різновиду в драматургії 1920–30-х років;
- узагальнити концепції минулого в українській драматургії 1920–30-х років.

Об'єктом дослідження є драматичні твори Спиридона Черкасенка, Людмили Старицької-Черняхівської, Івана Микитенка, Мирослава Ірчана, а також окремі агітаційні п'єси, створені в першій третині XX століття.

Предметом дослідження є інтерпретаційні моделі концепції минулого в українській драматургії 1920–30-х років.

Теоретико-методологічною основою дисертації стали фундаментальні праці з літературознавства авторства Івана Франка, Миколи Євшана, Миколи Сріблянського, Андрія Товкачевського, Людмили Дем'янівської, Тамари Гундорової, Лариси Мороз, Наталії Малютіної, Тетяни Свербілової, Людмили Скорини, Григорія Семенюка, Юрія Коваліва, Степана Хороба, Мирослава Шкандрія.

Окремі положення дисертації ґрунтуються на концептуальних висновках, що їх містять праці Сергія Плохія, Наталії Яковенко, Еви Доманської, П'єра Нора, Йорна Рюзена, Єжи Топольського, Гайдена Вайта, Ярослава Грицака та інших істориків, які студіювали питання історичної пам'яті; до уваги бралися також міждисциплінарні дослідження у сучасній гуманітаристиці.

Методи дослідження визначають поставлені мета і завдання; вони зорієнтовані на розкриття не тільки концептуальних засад формування інтерпретаційних моделей минулого в літературі й культурі першої третини ХХ століття, але й на аналіз художніх текстів. Комплексний характер дослідження зумовив використання таких наукових методів, як філологічний аналіз, рецептивна естетика, контекстуальний, порівняльний та типологічний аналізи. Теорії історичної пам'яті та концепції історіописання як наративної практики стали в пригоді під час формування принципів формування концепцій минулого в 1920–30-х рр., а методики структуралістських розвідок прислужилися для аналізу феномену агітаційної п'єси. Здобутки постколоніальних студій використано для студіювання особливостей концептуалізації уявлень про минуле у вітчизняній літературі, критиці та культурі першої третини ХХ століття.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше в українському літературознавстві розглянуто й осмислено культурологічний феномен історичної пам'яті та концепції минулого у вітчизняній практиці художньої літератури перших десятиліть ХХ сторіччя. У процесі вивчення цих питань:

- вперше у вітчизняному літературознавстві здійснено комплексний аналіз сюжетно-образної структури та композиційної будови

драматичних творів у зв'язку із розвитком нових концепцій історичної пам'яті в 1920–30-х рр.;

- окреслено дві концепції національного минулого – національно-міфологічну та ідеологічно-риторичну – як концептуальні складові соціокультурного розвитку й літературного процесу першої третини XX століття;
- на теоретичному рівні охарактеризовано феномен агітаційної п'єси, розглянуто функціонування жанру, його вплив на формування концепції минулого в українській літературі 1920–30-х рр.;
- визначено й проінтерпретовано особливості темпоритму вистав Івана Микитенка, образної палітри та хронотопу драматичних творів Спиридона Черкасенка, Людмили Старицької-Черняхівської, Мирослава Ірчана;
- доведено, що національно-міфологічна концепція минулого, сформована в творчій практиці українських письменників доби модернізму, поступово була замінена ідеологічно-риторичною, що вплинуло на тематику, проблематику та жанрово-стильові особливості української історичної прози й драматургії в наступні десятиліття розвитку вітчизняної літератури.

Теоретичне значення дисертації полягає в комплексному дослідженні визначальних аспектів формування концепції минулого в українській літературі першої третини XX століття. Результати дослідження можуть прислужитися складанню цілісного уявлення про українську літературу як важливу складову загального соціокультурного розвитку української нації та Української держави. Окремі положення дисертації сприятимуть поглибленню розуміння особливостей літературного процесу кінця XIX – першої третини XX століття. Запропоновані концепції минулого дають змогу відтворити цілісну картину українського літературного процесу кінця XIX – першої третини XX століття, увиразнюють художні пошуки українських драматургів окресленого періоду.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані в написанні лекційних курсів із історії новітньої української літератури, під час підготовки спецкурсів та семінарських занять, навчальних посібників. Матеріали й концептуальні положення дисертації можуть стати у пригоді в процесі студіювання творчості українських письменників 1920–30-х рр., історичної прози та драматургії XX століття; вони можуть зацікавити культурологів, істориків, викладачів дисциплін, орієнтованих на комплексне вивчення соціокультурного процесу перших десятиліть XX століття в Україні.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням, яке містить авторську інтерпретацію формування концепцій минулого в українській літературі 1920–30-х рр. Особистий внесок здобувача полягає в системному аналізі естетичного й культурологічного феномену історичної пам'яті як явища, сформованого не тільки в історичних студіях, а й у художніх творах. Усі висновки є самостійними; наукові статті, підготовлені за темою дисертації, – одноосібні.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації обговорені та схвалені на засіданні кафедри новітньої української літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 2 від 23 вересня 2011 року). Окремі аспекти дослідження викладено в доповідях, виголошених на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях, таких як:

1) VIII Наукова конференція «Сучасні тенденції розвитку технологій в інфокомунікаціях та освіті», 24 – 25 листопада 2011 р., м. Київ (доповідь *«Місце української літератури в житті сучасної молоді»*);

2) Міжнародна наукова конференція «Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність», 18 жовтня 2012 р., м. Київ (доповідь *«Історичне минуле у творчості М. Стельмаха»*);

3) XIII Міжнародна науково-практична конференція «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии», 26 червня 2013 р., м. Москва (доповідь *«Творчество Спиридона Феодосиевича Черкасенка в контексте развития украинской литературы 20-30-х годов XX столетия»*);

4) Міжнародна наукова конференція «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми», 9 жовтня 2014 р., м. Київ (доповідь «*Інтерпретаційні моделі образів минулого та майбутнього в драматургії М. Ірчана*»);

5) Всеукраїнська наукова конференція «Література й історія», 9 – 10 жовтня 2014 р., м. Запоріжжя (доповідь «*Топос степу у драматургії С. Черкасенка*»);

6) Міжнародна науково-практична конференція «Історико-культурна спадщина: збереження, доступ, використання», 7 – 9 квітня 2015 р., м. Київ (доповідь «*Художні моделі минулого в культурі та літературі доби Розстріляного Відродження*»);

7) Міжнародна науково-практична конференція «Література руху опору: вияви національної ідентичності», 19 листопада 2015 р., м. Київ (доповідь «*Концепт “боротьба” у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської*»).

Публікації. Результати дослідження оприлюднені у восьми наукових статтях, опублікованих у фахових періодичних виданнях – вітчизняних (сім) та зарубіжних (одна).

Структура дисертації узгоджена з метою і завданнями, зорієнтована на цілісний послідовний виклад визначених для дослідження аспектів, підпорядкована предмету дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів та висновків. Список використаних джерел містить 174 позицій. Загальний обсяг дисертації – 169 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ 1920–30-Х РОКІВ

1.1. Теоретичні аспекти та складові концепції минулого кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Історія – це багаторівневий дискурс, в якому факти тісно переплетені із їхньою інтерпретацією, а рецепція минулого – із метафорично-поетичною традицією осмислення минулого. Способи усвідомлення історії та репрезентації минулого в художніх текстах – невіддільна частина спільного простору моделювання історичної пам'яті – як колективної, так і індивідуальної. І література відіграє в цьому процесі провідну роль, утверджуючи та увиразнюючи метафори, в яких закріплюється спогад про минуле для кожного читача окремо і для нації загалом. Саме на цих аспектах акцентують сучасні дослідники проблеми формування та збереження історичної пам'яті: П'єр Нора, Єва Доманська, Аляйда Ассман, Стівен Грінблатт, Франк Анкерсміт, Гейден Вайт, Єжи Топольський, Ренгард Козеллек, Йорн Рюзен та інші.

Наукові студії, присвячені проблемам формування історичної пам'яті та уявлень про минуле, об'єднує загальна ідея спільності історії та літератури як дискурсів особливого типу, «здатних залучити читачів у коло моральних концепцій, які визначають практичні суспільні обрії, здатних спрямовувати їх у бік ототожнення цього кола з їхнім власним "сумлінням" і гарантією цілісності їхньої особистості, і здатних схилити їх до прийняття цього кола моральних концепцій як дійсності, котру не можна підважити без відмови від власної людської сутності (humanity)» [160, 36]. Це судження Є. Топольського є засадничим у низці концепцій, які обстоюють ту думку, що, як пише польський дослідник, «історія розуміється більшою мірою як елемент культури і суспільного буття, аніж як прагнення до відкриття закономірностей, з'ясування і відтворення правдивого образу минувшини». «Історія є радше творчістю, наближеною до мистецтва, аніж точною дослідницькою процедурою, а відтак її спорідненість із літературою є більшою, аніж

зазвичай вважають, коли проводять чітке розмежування між ними» [160, 37]. За такого підходу доречними і логічними будуть і міркування Аляйди Ассман, яка говорить про особливості конструювання національної історії як колективної пам'яті, яке складається із забуття, поінформованості, пробудження, спогаду і повернення до минулого [7, 61], й ці процеси, на думку дослідниці, узалежнені від того, якою буде відповідь на такий аспект: «Питання, залишиться щось у короткотривалій пам'яті книжкового ринку чи потрапить до довготривалої пам'яті канонізованих культурних текстів, залежать від соціальних інститутів освячення та десакралізації, вшанування й опали» [7, 67].

Аляйда Ассман розрізняє функціональну та накопичувальну пам'яті. Функціональна – «пристосована пам'ять», яка реалізується через легітимізацію, делегітимізацію та відмежування. Перший процес дослідниця пов'язує із угодою, укладеною між владою та пам'яттю, завдяки якій «правителі узурпують не тільки минуле, а й майбутнє, вони хочуть бути згадуваними і з цією метою встановлюють пам'ятники своїм подвигам». «Вони турбуються про те, щоб їхні подвиги оповідалися, оспівувалися, увічнювалися в монументах і зберігалися в архівах. Влада ретроспективно легітимізує себе й перспективно себе увічнює» [7, 149]. Делегітимізація спрямована, на думку Ассман, на критичне руйнування створеного владою простору пам'яті, це – неофіційна пам'ять, яка виходить на передній план тоді, коли активізується мотив «протиспогаду», останній «являє собою делегітимізації владних стосунків, що переживаються як пригноблення» [7, 150], однак делегітимізація відрізняється від легітимізації спогаду і пам'яті насамперед тим, що у такому випадку «спогад слугує обґрунтуванню не сучасності, а майбутнього, тобто того теперішнього, що має прийти після повалення чинної влади» [7, 150]. Таких спогадів та процесів делегітимізації пам'яті українська нація й вітчизняна література переживала за XX століття кілька разів – у добу шістдесятництва та наприкінці XX століття, у час заповнення так званих «білих плям» в історії народу та вітчизняної літератури. Не менш важливі трансформації національної пам'яті, пов'язані із процесами відмежування, які Аляйда Ассман описує побіжно, але які є надзвичайно цікавими в українському літературному та

соціокультурному вимірах – вони безпосередньо пов'язані із питаннями пошуку та вербалізації відмінностей між українським і польським, українським та російським світами й світоглядом. Накопичувальна пам'ять, на думку Аляйди Ассман, слугує своєрідним резервуаром «пам'яті-збереження з невикористаними можливостями, альтернативами, суперечностями, релятивізаціями і критичними запереченнями» [7, 152]; ця сфера пам'яті безпосередньо пов'язана із соціальними інститутами, покликаними зберігати пам'ять – архівами, музеями, бібліотеками, закладами культури та освіти. Така пам'ять – своєрідний зовнішній горизонт для нації, нівелювання цього горизонту можливе тільки у тоталітарних суспільствах, в яких абсолютизується, легітимізується певна офіційна версія пам'яті, спогаду. Висновок, який робить Аляйда Ассман, звучить так: «Якщо функціональна пам'ять, відірвана від накопичувальної пам'яті, зводиться до фанатизму, то накопичувальна пам'ять, відірвана від функціональної пам'яті, перетворюється на сукупність беззмістовної інформації» [7, 154].

Не менш цікавими є міркування французького вченого П'єра Нора, концепція якого – місця пам'яті. Він описує особливості формування колективної та індивідуальної історичної пам'яті – через репрезентацію спогадів про минуле у музеях, архівах, медіа, системі дат вшанування та інших комемораційних практиках, до яких, безперечно, належить і література. Глибинна модель пам'яті, зафіксована у художньому слові, може визначити особливості сприйняття минулого як концепту та майбутнього як цілісної системи поглядів на шляхи розвитку суспільства. У цьому контексті важливим є досвід спостережень за функціонуванням художнього і нехудожнього текстів у працях Йорна Рюзена, концепція якого стосується тих способів репрезентації колективної та індивідуальної історичної пам'яті, які функціонують у суспільствах та впливають на їхні мемораційні практики.

Згаданий німецький дослідник виділяє важливий аспект сучасної історіографії, пов'язаний із ідеєю естетичного виміру будь-якого знання про минуле: «Історичні знання мають послуговуватися літературними зразками, щоб бути дискурсоздатними. Історіографія в багатьох культурах стабільно представлена в

літературному каноні як окремий жанр. У модерних суспільствах пам'ятники, музеї й виставки належать до звичного репертуару історичної репрезентації» [125, 25].

Розуміння історії як елементу культури та суспільного буття пронизує праці Є. Топольського, насамперед його «Як ми розуміємо і пишемо історію», яка зацікавить насамперед істориків літератури, які досліджують питання взаємозв'язку історичного факту з літературним твором. На переконання вченого, історія «є радше дискурсом, здатним залучати читачів у коло моральних концепцій, котрі визначають практичні суспільні обрії, здатним спрямовувати їх у бік ототожнення цього кола з їхнім власним «сумлінням» і гарантією цілісності їхньої особистості, і здатним схилити їх до прийняття цього кола моральних концепцій як дійсності, котру не можна підважити без відмови від власної людської сутності» [159, 36]. Інша варта уваги теза Є. Топольського – про близькість історичної та літературної нарації, яка у різних історіографів інтерпретована по-різному – і як близькість художнього дискурсу історичної прози та історичного документа, і як близькість історичної нації до власне творчості, однак у Топольського акцентовано на тому, що «історія є радше творчістю, наближеною до мистецтва, аніж точною дослідницькою процедурою, а відтак її спорідненість із літературою є більшою, аніж зазвичай вважають, коли проводять чітке розмежування між ними» [160, 37].

Поглиблюючи цю думку, у своїх міркуваннях польський дослідник виводить концепцію функціонування метафор і міфів як складової частини як літературного, так і власне історіографічного дискурсів. З-поміж таких фундаментальних міфів дослідник виділяє міф еволюції, революції, піднесеного, когерентності, казуальності, активної дії, детермінізму. Історика літератури насамперед цікавлять із цього кола визначених міфів, які лягають в основу метафоричних конструкцій, міф еволюції, революції та піднесеного, адже вони, по суті, закладають концептуальні основи сприйняття історичного національного дискурсу як цілісної тканини історичних фактів та літературних текстів, у яких вони відображені. Тим більше, що саме ці міфи стали засадничими для розуміння часу, зв'язку минуле – майбутнє в українській історії та літературі кінця XIX – початку XXI століття, в період, що

можна означити як епоху формування цілісного історичного національного наративу.

Міф еволюції був орієнтований на відображення цілісності національної історії – у будь-яких варіантах драматичних, трагічних чи позитивно-риторичних сюжетів доль відомих українців.

Міф революції як нового етапу у становленні державності був використаний ідеологами більшовизму для моделювання іншого сприйняття часу та дійсності, що змінило модуси національної ідентичності, відвівши національній історії другорядне місце в імперській історіографії.

Міф піднесеного (за Є. Топольським) завдяки ідеалізації та сакралізації топосів, локусів, історичних фактів, подій, сюжетів та фабул національної історії чи видатної історичної постаті формує систему усталених способів «розуміння і відчуття минулого» [160, 250].

У різних варіаціях у творчій практиці українських письменників, критиків, істориків ці міфи стали засадничими для реконструювання образу української минувшини. Концептуальні основи такого бачення українського минулого визначалися культивуванням романтичного бачення минулого та історіософської парадигми, сформованої на засадах утвердження унікальності шляху нації до свободи й незалежності. Це вибудовувало таку модель соціально-культурної організації нації, яка увиразнювала відчуття приналежності до української нації у загалом розрізненій на початок Х століття спільноти – спільноти, яка вимушена була розвиватися в межах Російської імперії й обстоювати власну ідентичність насамперед через культуру, мову й літературу.

Досліджуючи природу національної ідентичності, Е. Д. Сміт пише про те, що «як і всі спільноти та ідентичності, нації і національні ідентичності періодично зазнають нових інтерпретацій свого значення і революцій своїх соціальних структур і кордонів, які своєю чергою можуть змінювати зміст їхніх культур» [142, 46]. Кінець ХІХ – перша половина ХХ століття в українській літературі й культурі – якраз і є періодом таких змін, коли події 1918–19-х, 1920–30-х років (зокрема у межах Літературної дискусії 1925 року), трагічний 1937-й докорінно змінили образ

національної минувшини та ставлення українців до свого минулого. І цей процес пов'язаний не тільки з історичними подіями і актами, але й із «неперервним відтворенням та реінтерпретацією структури цінностей, символів, спогадів, міфів і традицій, що становлять характерну спадщину націй, та ідентифікацією індивідів із цією структурою і спадщиною» [142, 40], як про це пише Е. Д. Сміт, даючи визначення поняттю «нація». Прикметно, що дослідник говорить про сукупність символів, спогадів, міфів, а продовжуючи – історичних сюжетів, зафіксованих у літературних творах, легендах, переказах, метафорах, гаслах тощо, в яких національна історія стає цілісним текстом.

Плекання таких символічних елементів – це невіддільна частина загального літературного процесу, адже саме у літературних творах формується уявлення про героїчне, важливі історичні сюжети, факти минулого тощо. Переоцінка цінностей та традицій української культури відбувалася у межах романтичних світоглядних орієнтирів, які, як писала Соломія Павличко, давали змогу концентруватися «на нації, котра вмирає, народові, який сходить з історичної сцени», усвідомлюючи при цьому, наскільки потужною є енергія прагнення до життя у цього народу» [111, 97]. Власне, на цьому аспекті в концепції національного минулого свого часу наголошував Дмитро Донцов, пишучи про те, що «через романтизм переходить майже кожний національних рух». «...Сьому романтизмові завдячуємо ми не лише оселедці й вишивні сорочки, але й «Тараса Бульбу» і «Гайдамаків»... Сей романтизм треба було тільки змодернізувати» [26, 127]. Формування національної ідеї на засадах романтичного освячення героїчного минулого та цілісного героїко-патріотичного історичного дискурсу помітне й у працях Д. Донцова, котрий ставить перед українською нацією завдання – «змагання до найвищої форми самоозначення нації, щоби ціла нація могла в повнім об'ємі виступити як самостійний, ні від кого не залежний чинник» [26, 56], й у працях М. Грушевського. Останній у передмові до «Історії України-Руси» наголошує: «Досі ми не маємо науково зробленої історії українсько-руського народу, що обіймала б весь час його історичного існування. <...> Я з початку мав замір дати книжку більш популярну, приступну для якнайширших кругів нашої суспільности. Приглянувши ся ближше, я перемінив

намір: в сучаснім стані нашої науки мені здався далеко потрібнішим строго науковий курс, що міг би вводити в науку і знайомити з сучасним станом питань нашої історії; сей мав я на оці. Але при тім мені хотілося зробити свою працю, не ухибляючи її науковости, скільки кожна приступною і для ширшої публіки; для того все спеціальніше виносив я в нотки, а їх подав у кінці, зіставивши під текстом тільки чисто інструктивні пояснення. Рівно ж на кінець виніс я спеціальне обговорення двох справ – нашої найдавнішої літописи і норманської теорії початку Руси» [18, 32].

Розбудова національного історичного наративу як цілісного дискурсу відбувалася і шляхом увиразнення національної ідеї, і шляхом трансформації історичних сюжетів у літературних творах Людмили Старицької-Черняхівської, Спиридона Черкасенка, Михайла Грушевського, Володимира Самійленка, Івана Франка, Івана Нечуя-Левицького, Богдана Лепкого, Михайла Старицького та інших українських письменників доби модернізму.

Історико-героїчна концепція минулого синтезувала у собі етнографізм, героїчно-піднесений тип характеру, сакралізацію топосів і локусів українського минулого, визначення своєрідного періоду «золотого віку» української минувшини – козаччини, окреслювала тематичні орієнтири і доміанти української історичної драматургії й прози кінця XIX – початку XX століття.

Саме у цей час виокремлюється той тип історико-літературної інтерпретації національної ідентичності та концепція минулого, які стануть предметом дослідження у працях Стефанії Андрусів («Модуси національної ідентичності. Львівський текст 30-х», 2000 р.), Олексія Вертія («Народні джерела національної самобутності української літератури 70–90-х років XIX століття», 2005 р.), Юрія Мариненка («Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років XX століття», 2004 р.), Любомира Сеника («Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності», 2002 р.), Наталії Шумило («Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст.», 2003 р.), Валентини Нарівської («Національний характер як художньо-естетичний феномен української та російської прози 50–70-х років

двадцятого століття», 1995 р.), Оксани Пахльовської («Українська літературна цивілізація», 2000 р.), Григорія Штоня («Духовний простір української ліро-епічної прози», 1998 р.).

Так, зокрема, Юрій Мариненко розглядає національну історію як «концентроване втілення національної ідеї як імперативу історичного призначення українства, чинника його національної самосвідомості, державотворчих інтенцій, змагань до незалежності, жити в "своїй хаті" за законами своєї правди, сили і волі» [91, 8–9]. Наталія Шумило наголошувала, що у процесі формування уявлення спільноти про власну ідентичність велику роль відіграє національна іманентність, яка передбачає не лише саморозвиток, а й трансформацію іншонаціональних впливів згідно з внутрішніми еволюційними закономірностями, а відтак архетипи постають визначальними самоідентифікаційними факторами. «Претендуючи на базове методологічне поняття, категорія національної іманентності набуває ваги аспекту і дає плідні наслідки аналізу художніх явищ лише за умови вивчення літератури (ширше культури) як самоорганізуючої складної системи» [172, 29].

Інший вимір поняття «національна ідентичність» акцентує Любомир Сеник, котрий, на його думку, в історії літератури проявляється у «збереженні найсуттєвіших національних ознак: мови, психології, мислення (свідомості), способу буття, звичаїв, релігії, осмислення сучасного й минулого в світлі національної ідеї, послідовному відстоюванні політичних, культурно-духовних прав нації, державності як єдино можливої форми нормального існування національної спільноти для її самоствердження, життєдіяльності й розвитку» [134, 25].

Та, мабуть, найближче до суті взаємозв'язку історичного та літературного дискурсів підійшла Стефанія Андрусів, зауважуючи, що «національне – це надособистісна сила бажання особистостей спільно творити текстуальне тіло своєї культури, розповідати разом собі і світові своєю мовою історії про своє минуле – теперішнє – майбутнє» [4, 27]. За такого розуміння національної ідентичності та форм інтерпретації минулого в літературних творах увиразнюється зв'язок між концепцією минулого та актуалізованими формами сприйняття майбутнього у свідомості нації. Як пише дослідниця, «нації потрібна ідентичність, щоб не тільки

дати лад власному життю, а й впорядкувати світ навколо себе, ідентичність усуває відчуття загубленості, непевності, незахищеності, непоінформованості» [4, 5].

Водночас Юрій Мариненко говорить про інтенції українського письменства, які долалися не тільки в історіографічному дискурсі, але насамперед у літературному та були спрямовані на «подолання трьох перешкод національної ідентичності України: 1) "чужої" версії репрезентації України перед світом; 2) фатальної, хронічної проблеми вибору напрямку культурної орієнтації ("Захід – Схід"/ "Європа – Азія" / "Європа – Росія"); 3) властивого українській ментальності психічного комплексу провінційності (малоросійства)» [91, 361].

Іншу класифікацію пропонує Оксана Пахльовська, яка пов'язує розвиток національно орієнтованого дискурсу в літературі з кількома етапами в історії української нації.

На першому етапі, що припадає на X – XVI ст., відбувається каталізація ідентичності, причому каталізує ідентичність насамперед церква.

Другий етап – це XVII – XVIII ст., процес пошуків форм оприявлення національної ідентичності визначається не тільки релігійним компонентом, але й загальним державницьким рухом, «пошуком державної та етнічної ідентичності».

Третій етап – XIX ст. – ознаменований тим, що на цьому відтинку до попередніх чинників додається ще й лінгвістичний, який дослідниця означає як «пошук лінгвістичної ідентичності».

Четвертий етап – від початку XX ст. – поєднує всі вищезначені аспекти й увиразнюється соціально-політичним чинником, адже етнічна ідентичність вбачається історично необхідним поєднанням і релігійного, і етнічного, і лінгвістичного, і соціально-політичного компонентів [115, 19], покликаних обстоювати культурну ідентичність нації, оприявлену в цілісному історичному наративі та окремих літературних творах.

Оксана Пахльовська саме літературі відводить провідну роль у структуруванні історичного націєтвірного дискурсу, наголошуючи на її парадоксальній унітарності. «Цементуючим фактором унітарності української нації та культури є її європейський характер, внаслідок чого ця література <...> і стала певною мірою

гуманістичним "викликом" замкненій системі культур візантійсько-православного кола. Основними компонентами цієї "європейськості" є політичне усвідомлення необхідності побудови правового суспільства та антропоцентричний характер української культури», яка була б заснована, як пише дослідниця, на засадах функціонування «європейського коду», адже «позбавити Україну її європейських орієнтацій означало знищити один з основоположних аспектів її ідентичності» [115, 7–8].

Образ національного минулого України як цілісного й безперервного героїчного дискурсу, включеного до загального європейського історичного наративу, – це те, з чим українська історія та українська література стикаються впродовж усього ХХ століття, хоча причини цього явища лежать далеко за межами власне цього відтинку часу. Та ж Оксана Пахльовська пише про те, що українська цивілізація, як і її образ, представлений у літературних творах, не зафіксований як «суверенна й культурна реальність» у загальному спільному проекті Європи. Як пояснює дослідниця, на те є дві причини.

Перша – «парадоксальний і нерівний» спосіб соціокультурного та державно-політичного формування України через «постійні поділи її території, якій атрибуєвалися різні імена і кордони якої були постійно рухомі» (скажімо, ще в XIII ст. загони Данила Галицького змушені були брати участь у поході на Польщу на боці монголів [115, 533]). Цю думку розвиває Наталія Яковенко у праці «Дзеркала ідентичності», зауважуючи, що межі сучасної України функціонували на картах Європи й у свідомості європейців у поліморфній іпостасі: «У такій подвійній іпостасі – як «Україна» південно-східних воєводств Речі Посполитої, розтягнута на правому березі Дніпра, та як «Україна» козацького Гетьманату під московською протекцією на лівому березі Дніпра – ці терени входять у XVIII століття. Втім, у кожній з «Україн» було ще й запасне ім'я: у Речі Посполитої «Русь», у козацькому гетьманаті «Мала Росія». Як ми тепер знаємо, обидва ці імені так і залишилися на лаві запасних, бо в кінцевому підсумку змагання виграла «Україна» [174, 41]. Наталія Яковенко вбачає у цьому поліморфізмі культурного простору XVI – XVIII століть не ознаку «недорозвитку», а вважає його «стрижневим елементом

"культурного коду", що оприявлював себе у флуктаціях зовнішніх впливів та внутрішніх поштовхів, у мовному й конфесійному плюралізмі, у мінливості та багатшаровості концептів» [174, 43]. Це переводило питання ідентичності не так у дискурс «територія із славною історією», як у площину «індивідуального / групового вибору», проте інтеграційна функція самої пам'яті від цього не меншала, бо ж «опонентам уперше йшлося про одне й те саме – про "нашу" землю та "наше спільне" минуле» [174, 43]. Відчуття належності до спільноти «своїх» було марковане різними компонентами – локальної приналежності / походження із відповідної території, соціального компоненту чи релігійної складової, а також – етнічного компонента як, очевидно, домінантного і створеного саме на основі вибору тих історичних сюжетів, які особа вважала «своїми», «дідівськими», «батьківськими», а ширше – власне національними, етнотвірними, вписаними у спільний національний і європейський історичний дискурс.

Друга причина появи деструктивних тенденцій у моделюванні спільного історичного дискурсу України означена Оксаною Пахльовською як імперський тиск, адже «офіційне презентування» України належало до компетенції імперії, яка komponувала національні історичні сюжети як вторинні відносно великого історичного наративу та руйнувала образ України згідно зі своїми політичними потребами. Так був сформований псевдообраз України, «який експортувався назовні», «за національною культурою не визнавалася ідентичність, гідна вивчення, доки нація не конститується в державу» [115, 17–18].

Саме на цьому компоненті наголошує Сергій Єскельчик: «Офіційні пошуки нової історичної синтези відображали нову самоідентифікацію Радянського Союзу не як першої робітничо-селянської держави, а радше як наступника Російської імперії й одну з найбільших світових потуг. Великий російський народ додав у зрості, практично витіснивши робітничий клас як історичного гравця. Відповідно й не росіяни мали переглянути свої історичні наративи та підтвердити статус "молодших братів" росіян. Східноєвропейську історію треба було повністю переписати з погляду класової боротьби та благодотворчих зв'язків із царською Росією» [30, 155–156].

Дивовижним чином ці дві тенденції, описані Оксаною Пахльовською, проявилися саме наприкінці ХІХ – в першій половині ХХ століття. З одного боку, це час, коли Сергій Єфремов просив громаду дякувати українській літературі за потужний націєтворчий імпульс, «вдарити чолом рідному письменству», бо воно зберегло до наших часів наше "згублене ім'я", і наші негасимі ідеали, і наші бажання одвічні» [30, 23]. З іншого – це епоха руйнування національного історичного канону, перетворення його на додаток до великоросійського, радянського.

Літературні твори, по суті, сприяли встановленню «нових звичаїв у сфері кодів та ідеологій: після їх появи нормальнішим буде таке розуміння мови і таке бачення світу, яке вони показали». «Постають нові коди і нові ідеологічні сподівання» [29, 422]. У такій системі, яку описує Умберто Еко (код – система кодів у колі знаків – ідеологія – система сподівань у колі значень), формується ідеологія сприйняття, в тому числі концепція минулого як система роздумів, які «послугуються готовими фразами, усталеними поглядами, затертими і зужитими ефектами, котрі все ще діють на менш обачних слухачів» [29, 424].

Реалізується система кодів у сукупності топосів, локусів та історико-біографічних сюжетів, серед яких можна виділити такі:

- **Національно марковані топоси** – цілісні історичні сюжети (легендарні, народнопісенні тощо), в яких зафіксовані історичні факти: топос виграних битв, топос зради / вірності, топос підкорення простору та ін. Зокрема, в українській літературі найпотужнішими є топос вірності / зради (ним, до речі, найчастіше маніпулювала радянська історіографія), топос Запорозької Січі, топос козацько-лицарської звитяги, топос степу.
- **Національно марковані локуси** – конкретні частини ширшого географічного чи територіального простору, який виступає як етнічно маркований, своєрідні частини національного етнокраєвиду (Е. Д. Сміт), в яких зафіксовано топографію історичної колективної та індивідуальної пам'яті. Національно марковані локуси є «візуально конкретизованими "точками пам'яті" – мікротопонімами, які «перетинає сітка шляхів, модельованих "із центру"»;

врешті, в ньому є "столиця" і "периферія"» [174, 76]. Ці «точки пам'яті» в українській літературі та історії презентовані як національно марковані локуси – київські пагорби, монастирі, окремі храми (як-от Софія Київська), міські садиби чи хутори, місця поховань і бойової звитяги (наприклад, поле під Берестечком), Київ як столиця, Дніпро тощо – географічне ядро, що утворює національний і географічний простір України.

- *Історичні сюжети доль видатних діячів українського минулого або життєві стратегії української нації* та її окремих представників – своєрідний кодекс шляхетської смерті чи служіння народу, вірності ідеалам національного відродження або свободи. І це не тільки окремі вислови, як, зокрема, слова, вимовлені Юрієм Немиричем 1659 року на польському сеймі: «Ми народжені в свободі, виховані в свободі, і до неї ж нині, свободні, повертаємося», – але й стратегічні орієнтири Богдана Хмельницького, Петра Дорошенка, Івана Сірка, Северина Наливайка, Івана Богуна та інших славних українців, які можна проілюструвати насамперед сюжетами їхніх вчинків. Це так звана персоналізована історія, «яка б умонтувала до високих сюжетів пересічну шляхту і в такий спосіб зробила минуле Русі "своїм" на емоційному рівні» [174, 201], як пише Наталія Яковенко про життєві стратегії української шляхти і православних ієрархів напередодні та в перше десятиліття Козацьких воєн (1638–1658). Історія, персоналізована в сюжетах і фабулах життя видатних постатей, справді окреслює світоглядні пріоритети, якими керується спільнота у непростих ситуаціях вибору власної ідентичності у часи воєн, буремних подій, імперського тиску тощо. Такі біографії – унаочнений у художньому слові приклад, що формує не тільки естетичні переживання минулого, але й створює галерею національних героїв, що є одним із найбільш потужних та «життєво важливих культурних ресурсів національної ідентичності» [142, 72], який особливо підтримує чуття приналежності до етнічної спільноти.

1.2. Художні моделі минулого в українській драматургії доби «Розстріляного Відродження».

Інтерпретаційні моделі минулого, які сформувалися наприкінці XIX – на початку XX століть, були засновані на такій концепції часу, яка організовує різні способи осмислення минулого, у тому числі й у літературі. Орієнтиром у класифікації способів осмислення минулого може бути концепція німецького вченого Йорна Рюзена, котрий виділяє чотири типи інтерпретаційних моделей історії у культурі, літературі та історіографії, визначаючи їх як провідні для будь-якого історичного періоду:

- сприймання «іншого» часу минулого як відмінний досвід (наприклад, замилювання архаїчним як старінням чогось, як загадковим слідом, як застережливою пам'яткою тощо);
- інтерпретація часу як хронологічного руху людського світу за зрозумілими правилами (наприклад, як збереження цінностей, як приклад загального правила, як поступ);
- орієнтування життя людей за такими інтерпретаціями «назовні» як перспектива для дій (наприклад, підвищення державної легітимності через політичну участь, оновлення світу, щоб той не занепав, домагання «правильної» поведінки в боротьбі проти морального занепаду) і «досередини» як концепція ідентичності (наприклад, «ми – діти сонця», «ми належимо до спільноти вірних», «ми як нація боремося за додержання прав людини», «ми втілюємо справжню духовність на відміну від матеріалізму інших»);
- мотивування до дій, яке впливає з розвитку такого орієнтування й перетворюється на волю (наприклад, готовність убивати й жертвувати через історичне уявлення про національну велич, воля до місіонерства) [125, 19–20].

Дослідник підсумовує цю класифікацію висновком про те, що вирішальним у формуванні ставлення до минулого стає «оповідання тієї або іншої історії» [125, 20]. Справді, сюжети історичного минулого, які описуються в літературі певного

історичного періоду, система святкових дат, так званий календар урочистостей, які покликані вшановувати пам'ять про героїчні події минулого, й усі тексти, які формуються довкола цих дат у засобах масової інформації, витворюють цілісну живу тканину соціокультурного досвіду ставлення до віддалених у часі історичних подій. Ці сюжети зазвичай є різними або повторюваними у варіаціях, адже акцентують на певних сюжетних колізіях, тематичних домінантах, ідеологемах, вчинках та висловах історичних постатей. Так формуються метаоповіді, які репрезентують етнічну й соціальну приналежність, – як усередині окремого суспільства, так і у його взаєминах з іншими соціальними спільнотами. У таких метаоповідях фіксується уявлення про власну ідентичність, спільні та відмінні ознаки певних соціальних спільнот, спільний соціокультурний досвід, спільні переживання – як драматичні (трагічні), так і переживання піднесення, риторичні звитяжні перемоги тощо. Й. Рюзен наголошує на тому, що історія та історіографія «в багатьох культурах стабільно представлена в літературному каноні як окремий жанр. У модерних суспільствах пам'ятники, музеї й виставки належать до звичного репертуару історичної репрезентації» [125, 25]. Однак, якщо йдеться про модерне українське суспільство, яке наприкінці XIX століття формує і власний метанаратив минулого, і власний календар урочистих історичних дат, і власний історичний та літературний канон, то варто зауважити, що історична репрезентація у ньому переважно була представлена у вигляді жанрів історичної драми та історичного роману. Саме ці жанри акумулюють інтерпретаційні моделі минулого «в культурних орієнтирних рамках теперішнього» [125, 19], і розгортаються вони відповідно до класифікації, запропонованої Й. Рюзеном:

- як замилювання архаїчним досвідом пройдешнього і водночас як застережливий досвід минулого, нагадування про прорахунки, прикрі втрати у поступі за незалежність і самостійність Української держави та нації;
- як послідовний рух у боротьбі за самостійність України з чітким хронологічним датуванням, яке підтверджувало, що українська нація була послідовною у своєму виборі самостійного та окремішнього

шляху розвитку власної державності, заснованої на спільних для усіх українців цінностях – боротьби, волі, праці, віри тощо;

- як заклик не втрачати можливостей у здобутті волі й самостійності України, у гуртуванні нації (селянства, робітників та інтелігенції) у боротьбі за утвердження власного шляху й поступу в обороні власної ідентичності – як відмінної від ідентичностей інших націй, в оточенні яких існує українська.

Відтак можна стверджувати, що метаоповідь про минуле наприкінці XIX – на початку XX століть орієнтована на історичні сюжети звияги (перемоги / поразки), історичні сюжети боротьби, етноцентричні історичні сюжети про ідентичність (її збереження, втрату через зраду, її послідовне виборювання у нелегкій боротьбі). Ці моделі сприйняття минулого зумовлюють відбір у культурі та літературі таких сюжетів національної історії, в яких так чи інакше відображено провідні колізії такої метаоповіді. А це спричиняє зосередження уваги прозаїків, драматургів на таких сюжетах, як історичні колізії долі Івана Мазепи, Петра Дорошенка, Івана Виговського, Ієремії Вишневецького, Богдана Хмельницького, у вчинках яких так чи інакше проявлялися (а згодом в історичних хроніках були тематизовані) концептуальні для минулого української нації та державності сюжети та фабули, пов'язані з оповідями про зраду та зрадництво, послідовне відстоювання чи невідстоювання самостійності України на політичній карті Європи, угодовство чи, навпаки, вірність власній ідентичності та ідеалам волі й свободи української нації та ін. Ці сюжети національної історії якнайточніше відповідали на питання, які стояли на початку XX століття перед нацією і які Борис Грінченко оприлюднює у статті «Народній театр» у «Літературно-науковому віснику»: «Маючи на меті поширювати розумовий обрій народній, треба чинити нарід свідомим тих фактів та ідей, яких він тепер досі свідомий не був, тобто давати йому твори з сюжетами не з його власного життя» [16, 103]. Водночас письменник зауважує, що існує розрив між народом та інтелігенцією, який необхідно подолати, адже «інтелігенції треба знати нарід, але так саме й народови треба знати інтелігенцію». «Тільки тоді, коли се буде, можлива стане продуктивна робота всіх станів громадянства задля розвитку країни. Чим

більше інтелігенція і народ знатимуть один одного, чим більше будуть одне одного розуміти, тим швидше зникне та сумна проміж їх невіра, яка так страшно гальмує тепер поступ народнього розвитку. Через те чим більше буде зрозумілих народові творів, які виясняли б йому життя інтелігенції, тим буде ліпше» [16, 103].

Минуле та інтерпретація фактів і сюжетів минулого якраз могла б забезпечити зв'язок як поколінь, так і окремих соціальних прошарків, які б отримали спільний досвід ставлення до минулого та спільний метанаратив із власними сюжетами і фабулами національного, пишання власним минулим, національних драматичних сюжетів, які б окреслювали перспективи розвитку нації, адже, як пише Й. Рюзен, «через пам'ять про минуле тематизуються і сучасне, і майбутнє як виміри актуальної практики життя», тому що «історія як зміст історичної свідомості – це взаємозв'язок сучасного і майбутнього, який стосується минулого, що його пам'ятають» [125, 83].

Саме цей аспект докладно проаналізований Б. Грінченком у статті про народний театр. Письменник та культурний діяч другої половини XIX століття тонко вловлює актуальну потребу суспільства, яка мусить бути відображеною у літературі загалом й у театрі зокрема, наголошуючи на тому, що герої й факти минулого, радісні й сумні події рідного краю також повинні бути на сцені народного театру. «Свідомість, що рідний нарід має історію, більше-менше славетне минуле, що він боровся за дорогі йому ідеали і виявив у тій боротьбі свою силу, – ся свідомість підносить нашого духа в гору, осмілює, надає сили й зважливості і окремій людині, і масі. Тут народність убачає, чим вона була й що мала, навчається, чим їй треба бути й чого ще придбати; тут вона довідується про своє місце й призначіння в загальнолюдському життю і про те, яким шляхом вона мусить іти далі. На сцену ж наше минуле і наших Героїв! У нас є герої, і є славетне минуле, хоч ми досить довгий час силкувалися довести, що в нашій історії не було нічого, окрім дикого кровавого буяння, окрім панування егоїстичних інстинктів! Хай і на далі живе й панує історична критика, але правда про достойні хвали вчинки хай не ховається перед сією критикою, а подає народови науку з книги, зо сцени, з малювання!» [16, 103–104].

Минуле, яке треба комплексно і концептуально осмислити, щоб сформулювати та концептуалізувати національне майбутнє, – ця тема звучить у багатьох дописах кінця XIX – початку XX століття. Так, А. Товкачевський у статті «Оптимізм і песимізм в українському житті», розміщеній у часопису «Українська хата», зауважує, що історично зумовлений розрив між українським народом та інтелігенцією можна здолати винятково завдяки формулюванню спільної історичної пам'яті про минуле: «Український інтелігент не почуває в своїм серці ніякого зв'язку з народом. У його нема с в о г о народа; він вродився серед українського народа, він не всмоктав в себе навіть тих початків своєї української культури, які ми маємо, і через це являється якимось безбатченком на нашій землі. Звідкіля може зародитись трагізм в його душі?» [159, 672]. Натомість спільні історичні сюжети, які формують спільний метанаратив минулого, творять спільний культурний простір буття нації у майбутньому. І літературі, вочевидь, тут відводиться потужна роль, адже «історична свідомість завжди виявляється в наративній формі. Вона виступає не лише як усна чи ще якимось об'єктивована мова, а й як утвори, що репрезентують історію, наприклад, пам'ятники чи історичні символи» [125, 88]. Спільність власне народних сюжетів про минуле, зафіксованих у народних думках, піснях, легендах і переказах і власне історичних літературних сюжетах, відображених та зафіксованих у національному літературному каноні, створює спільний соціокультурний простір, у межах якого і розвивається історична пам'ять про минуле і формується спільне уявлення про майбутнє. Відсутність такого спільного комунікативного соціокультурного простору витворює драматичний розрив, який А. Товкачевський класифікує як важливу проблему українського суспільства та української літератури й мистецтва кінця XIX – початку XX століття. Критик у статті «Оптимізм і песимізм в українському житті» зауважує, що один із провідних драматичних сюжетів його епохи пов'язаний із розривом в ідентифікації українців загалом і інтелігенції зокрема, адже, на його переконання, сучасний українець – це особистість подвійної ідентичності, адже «...він і українець, і великорос: українець по крові, великорос по культурі». «Але одного юродства по крові мало, щоб бути зарахованим до певної нації; члени первісного рода всі були

зв'язані між собою "узами кровного юродства". Але вони не становили нації. А культура <...> коли б наш інтелігент перенявся наскрізь великоруською культурою, коли б він органічно приймав цю культуру, тоді б його симпатії не двоїлись, – але ціла річ в тім, що він приймає її поверхово; великоруська культура для нашого інтелігента – "тришкин кафтан", в тій формі, в якій він приймає її, вона личить йому, як вороні павині пір'я. Український інтелігент, належачи до двох націй, не належить, властиво, ні до одної. Він дійсно м і ж н а ц і о н а л ь н а людина. Відсіля трагізм його становища, якого (трагізму) він однак несвідомий, відсіля слабосильність його думки і натури, які з свого боку спричинились до песимізму. Український песимізм – це так само від слабосилля, як і галицький оптимізм, це – дрантива ряднина, за якою хоче заховатись вбогодухість, нікчемна в своїй пасивности, в своїй нерішимости перейти межу, яка відграничує одну націю від другої» [159, 672].

Історичні репрезентації минулого в соціокультурному просторі кінця XIX – початку XX століття, відтак, можна означити як такі, що орієнтовані на пошук домінуючих сюжетів та фабул, у яких зафіксовано досвід ставлення до минулого та може бути акумульовано національну історичну колективну пам'ять. Цей цілісний образ української нації можливий тільки в процесі осмислення і формування спільної колективної історичної пам'яті, яка «визначає події й розвиток, які легітимують систему норм і цінностей актуальної національної культури, представляючи її фактично дієвою та суспільно інкорпорованою» [125, 260]. Поєднати покоління та соціальні прошарки в історичній ідентичності – це те завдання, яке інтелектуали доби модернізму вбачали головним у своїй діяльності, й орієнтоване воно було на те, щоб це поєднання відбулося в царині насамперед мистецько-літературній. М. Сріблянський у статті «Національність і мистецтво», розміщеній у часопису «Українська хата», пише: «Україна – це місце певної комбінації ліній, фарб, запахів, форм, кольорів неба, відблисків води, шуму гаїв, ширини й шуму степів, це комбінація таких естетичних вражень, впливів, формацій, які творять українську національність, національний дух і світогляд. І коли на місце нас, теперішніх українців, прийдуть інші, сторонні, то вони згодом утворять собою

знову українську національність. Стихійна естетика нашого краю вічно творитиме певні психологічні типи, з певним у їхній душі світом. І тому у їх буде і окреме світознання, окреме світовідчуження, і окремий життєвий світогляд. Такої космічної сили людське безглуздя ніколи не переможе.

Українська національність як певний соціальний, етичний, естетичний зміст є цілою ф і л о с о ф і є ю, розуміння усієї суми життя, є наш світогляд. І як філософський світогляд він є ідеал, до якого зовсім ще не доросло наше конкретне, життєве українство, якого воно навіть не уявляє виразно, не має його перед собою як світоч, а ходить з своїм лийовим каганцем, взятим "на прокат" у всяких підозрительних людей непевного походження» [148, 737].

В дискусії про майбутнє української нації та українського мистецтва сформувалися тези, які відображали, по суті, ідеї, що їх Й. Рюзен визначає як засадничі для будь-яких суспільств, що стоять перед потребою визначення шляхів розвитку в майбутньому: «Нам не розв'язати економічних і соціальних проблем майбутнього нашого суспільства без культурних зусиль, присвячених минулому» [125, 323]. Часова перспектива, яка при цьому утворювалася, відображала потребу сформувати філософію минулого, яка б увиразнила потреби української нації у майбутньому. При цьому спостерігалось поєднання різних типів формування спільної історичної колективної пам'яті: і традиційного, і екземплярного, і критичного, і генетичного (відповідно до класифікації Й. Рюзена) [125, 96–102].

Зокрема, традиційний тип формування історичного змісту передбачає, за Й. Рюзеном, звернення до минулого як фундаментальної засади, яка поєднує покоління у їхньому прагненні творити суспільство майбутнього. Із історії добираються сюжети, фабули, які засвідчують тяглість минулого – теперішнього – майбутнього, спільність часу, в якому живуть різні покоління та соціальні верстви, як і спільність пережитого історичного досвіду. У часописах і відозвах кінця XIX – початку XX століття цей тип трактування минулого відображений у гаслах і тезах про самостійність, унікальність, оригінальність досвіду буття української нації. Зокрема, аналізуючи минуле українського мистецтва в «Українській хаті», Ол. Авратиський зауважував, що українське громадянство не повинно цуратися

своїх культурних надбань у минулому; через них воно піде в будучність, творячи нову культуру. Старе, а за ним і сучасне українське мистецтво настільки самостійне, настільки пройнято вивченням дійсності, котра дає йому багатий різноманітний матеріал і накладає свої характерні ознаки, що воно має безперечне право називатися такою ж самостійною школою, як школи російська, голландська, фламандська та інші. І такі тези стосувалися не лише власне живопису, але й усіх надбань національної історії, які визнавалися цілком дієвими формотворчими силами, які могли упорядкувати драматичне й хаотичне національне буття українського народу у теперішньому й майбутньому на засадах традиційно спільного минулого.

Систематизація історичного наративу як цілісного сюжету буття українського народу в минулому, а також утвердження його права на таке ж спільне буття в теперішньому й майбутньому, вочевидь, найвиразніше виявилися у тому потужному проекті, що був реалізований під пером Адріана Кашенка: в оповіданнях «Запорожська слава», «На руїнах Січі», «Мандрівка на пороги», у повістях «З Дніпра на Дунай», «Зруйноване гніздо», в яких змальовано драматичну долю козацтва після зруйнування Запорозької Січі; у галереї портретів національних героїв України у нарисах і оповіданнях «Над Кодацьким порогом» (Про гетьмана Івана Сулиму)), «Гетьман Сагайдачний», «Кость Гордієнко-Головко – останній лицар Запорожжя» та інших художніх творах.

Крім того, тодішня періодика фіксує інтерес дослідників і читачів до системного погляду на українську минувшину, формування цілісного історичного наративу, в який би було вписано усі відомі сюжети, в тому числі зафіксовані в народній творчості. Показовим прикладом може бути стаття С. Томашівського «Маруся Богуславка в українській літературі. Історично-літературний нарис», вміщена у «Літературно-науковому віснику». Першу частину допису автор підсумовує словами: «Дума про Марусю Богуславку – се лише частина якогось більшого невольницького циклу. Ціла "турецько-татарська" література творить, як уже сказано, один ширший круг, оснований на подібних історичних подіях» [79, 208]. Аналізуючи, як історичний сюжет, зафіксований у народних думах і

піснях, трансформується у творчості різних українських письменників (від П. Куліша до М. Старицького, Б. Грінченка та інших), автор робить висновок не тільки про тяглість цього сюжету для української літератури, але й про наявність спільного для українського минулого та української літератури невольницького сюжету. У ньому С. Томашівський виокремлює домінантні сюжетні аспекти, зокрема силу людського духу, який готовий протистояти обставинам, не зраджує власним ідеалам, що особливо виразно, на думку автора, простежується насамперед у народній творчості, адже «усі ті переробки, з виємком поеми Куліша, мають небагато літературної вартости, а героїні всіх, без виємка, або шаблонів, або дивоглядні, і ні одна з них не доходить до тої висоти людського етичного характеру, на яким стоїть героїня історичної думи» [79, 133].

Галерея портретів національних героїв, чиє життя та діяння стали б взірцем нескореності духу, взірцем високих людських почувань та етично-моральних принципів, – це приклад традиційного типу формування історичного змісту, в якому вітчизняна літературна традиція виокремлює окремі історичні постаті, як-от Маруся Богуславка, Іван Мазепа, Іван Сірко, Петро Дорошенко, Богдан Хмельницький та інші. Їхнє життя становить цілісну метаоповідь національної історії, яка розгортається як неперервний сюжет протесту проти неволі, обстоювання власної ідентичності (чи у ганебних антиприкладках – втрати власної ідентичності), нескореності людського духу навіть у складних історичних обставинах тощо.

Іншим прикладом фіксування тяглості українського минулого є, зокрема, рубрика «З давнього минулого» у «Літературно-науковому віснику», яка містить дописи Дмитра Марковича про Олександра Кониського. Це не тільки спогади про видатного українця, але й що міркування на кшталт: «...В наших серцях повинен лишитися тільки жаль, що ще один борець зійшов у могилу, що небіжчик Олександр Яковлевич увесь свій вік служив одверто добру і до останньої хвилини любив свою вітчизну і був їй вірний» [79, 260].

Ще одним яскравим прикладом традиційного формування історичного змісту є «Руська історична бібліотека», яка містила монографії з історії України й рекламувалася на сторінках «Літературно-наукового вісника» як цілісна добірка

«найважливіших монографій по історії України-Руси» [80, 23], що поширювалися зі значною знижкою та вміщували твори М. Костомарова, М. Смирнова, М. Дашкевича, присвячені знаковим подіям української історії (діяльності Богдана Хмельницького, Івана Виговського, Дмитра Многогрішного та ін., Коліївщині, життю селян в XV – XVIII ст. тощо).

Одночасно із традиційним типом формування ставлення до минувшини побутував й екземплярний (за Й. Рюзенем) тип, котрий характеризується добором і актуалізацією окремих випадків, взірців, на які слід орієнтуватися у драматичних колізіях сучасності. Такий тип, як пише Й. Рюзен, увиразнює не тільки часову перспективу набутого досвіду в минулому, але й систематизує його як «широкий досвідний простір» [125, 99]. Це наприкінці XIX – на початку XX століть мало вияв у широкому зверненні до драматичних сторінок українського минулого, які засвідчували потребу в протесті; водночас фіксувалися випадки, коли протест так і не був зреалізований (Іван Мазепа в однойменній епопеї Б. Лепкого, Петро Дорошенко в однойменній драмі Людмили Старицької-Черняхівської та інші твори). Зокрема, цю ідею осмислив М. Сріблянський у статті «Національність і мистецтво», наголосивши на тому, що «наша етика – це протест проти сучасної і будучої кривди, боротьба з злом в усіх його формах і виявах». «Україна – це необмежена-велична і велика ідея протесту. Ніяка "реальна політика", дипломатичні компроміси і т.п. діяльність, що веде до так званого розуміння чергових задач в їх інтриганському значінні, – не може привабити нас; весь сучасний катехізис громадського "ніс по вітру", того вічного "примененія к подлости", не повинен бути і найменшою складовою частиною нашого українства, – того комплексу почувань, віри, бадьорости, боротьби, який складає суть і д е й н о г о, творчого українства» [148, 735]. Боротьба як засаднича ідея спільної історичної пам'яті згодом буде зреалізована і в інших художніх творах – поезії «Празької школи», літературній творчості Мистецького українського руху тощо – й зрештою зафіксує у спільному історичному метанаративі сюжети протесту як одні з найяскравіших прикладів, що не тільки фіксували тяглість українського минулого, але й «на прикладі минулого навчали правил мудрості для теперішнього і майбутнього» [125, 99].

Це зумовило появу в літературі не тільки сюжетів, в яких акцентовано концепт боротьби, але й сюжетів, у яких тематизувалися фабули зради і зрадництва, протесту проти тиску інших націй чи держав (найчастіше Росії), що відобразилося на тематиці і проблематиці історичної прози та драматургії І. Нечуя-Левицького («Іван Виговський», «Князь Ієремія Вишневецький»), Б. Лепкого («Мазепа»), С. Черкасенка («Про що тирса шелестіла», «Северин Наливайко»), Людмили Старицької-Черняхівської («Петро Дорошенко») та ін.

Варто зауважити, що поряд із традиційним і екземплярним типами формування історичного змісту в українській літературі й соціокультурному просторі наявний і критичний тип формування історичного змісту (за Й. Рюzenом), в якому «ідентичність формується як здатність сказати "ні" накинутим зразкам розуміння себе й організації життя» [125, 100]. Критичне осмислення минулого підважувало підвалини панівного, зафіксованого у історіографії Російської імперії уявлення українців про власне минуле, відмежовування унікального національного історичного досвіду від досвіду, сформованого у практиці російських імперських історіографів.

Ця традиція спостережена, наприклад, у поезії Тараса Шевченка. Так, «Холодний Яр» – твір, що не тільки фіксував у літературі спогад про події минулого, пов'язані із Коліївщиною як потужним протестним рухом, але й пам'ять про козацьку славу загалом, а одночасно як уявлення про наявність іншої, відмінної від офіційної інтерпретації, козаччини як руху опору в Україні.

«Холодний Яр» Т. Шевченка розпочинається спробою пригадати, зафіксувати у пам'яті ліричного героя (а зрештою всіх читачів) спогад про давно забуте минуле:

«У всякого своє лихо,
І в мене не тихо,
Хоч не своє, позичене,
А все-таки лихо.
Нащо б, бачся, те згадувать,
Що давно минуло,
Будить бознає колишнє –

Добре, що заснуло.
 Хоч і Яр той, вже до його
 І стежки малої
 Не осталось; і здається,
 Що ніхто й ногою
 Не ступив там, а згадаєш,
 То була й дорога
 З монастиря Мотриного
 До Яру страшного» [170, 355].

І це не тільки спроба вписати у колективну історичну пам'ять сюжет, що у спогадах уже затуманений, але й намагання відмежуватися від тієї концепції минулого загалом і козаччини зокрема, яка була зафіксована в праці Аполлона Скальковського «Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII столетии. 1733–1768». У ній автор прирівнював гайдамацький рух до розбійницького, наголошуючи, що козаки є «сухопутными пиратами, которых имя сделалось наконец поруганием, а подвиги предавались жестоким казням, как преступления» [136, 8]; «гайдамаки XVIII столетия мало чем разнились от обыкновенных грабителей XVII века, и их-то подвиги покрыли срамом храброе, хотя и полуобразованное Низовое общество» [136, 15].

Саме проти цієї інтерпретації, накинutoї імперською історіографією, протестує у поезії «Холодний Яр» Т. Шевченко:

«Гайдамаки не воины –
 Розбойники, воры.
 Пятно в нашей истории...» [170, 356].
 Гнівний пафос у Шевченкових словах:
 «Брешеш, людоморе!
 За святую правду-волю
 Розбойник не стане,
 Не розкує закований
 У ваші кайдани

Народ темний, не заріже
 Лукавого сина,
 Не розіб'є живе серце
 За свою країну.
 Ви – розбойники неситі,
 Голодні ворони.
 По якому правдивому,
 Святому закону
 І землею, всім даною,
 І сердешним людом
 Торгуєте? Стережіться ж,
 Бо лихо вам буде,
 Тяжке лихо!.. Дуріть дітей
 І брата сліпого,
 Дуріть себе, чужих людей,
 Та не дуріть Бога.
 Бо в день радості над вами
 Розпадеться кара.
 І повіє огонь новий
 З Холодного Яру» [170, 356–357].

Це була палка відповідь на той висновок, яким завершується праця А. Скальковського: «Запорожье было вредно тем в особенности, что в ея безмерных степях вечно водились ватажки» [135, 143], а також на той загальний антиісторичний та антиукраїнський образ минулого, який деформував уявлення про національну історію як цілісну героїчну метаповідь, що в ній козацькі часи є героїчною сторінкою.

Періодика початку ХХ століття також фіксує заклик до української громадськості критично осмислювати національне минуле. Зокрема, М. Сріблянський у дописі «З громадського життя» пристрасно озвучує кілька важливих для критичного типу формування змісту історичного минулого тез.

Перша – денаціоналізація українства: «Українське денаціоналізоване громадянство – оце дійсна величезна колода на шляху розвитку українства. Як ти йому вдовбеш, що йому треба мати свою фізіономію, берегти і розвивати свою індивідуальність, коли він тобі з тупістю ідіота творить: не хочу мати фізіономії, не хочу індивідуальности!» [148, 679].

Друга – відсутність цілісної ідейної концепції власного історичного минулого, тобто цілісної метаоповіді, в якій би фіксувалася ідея нації та її буття: «Вся наша історія являється апотеозом національного скудоумія українців. Огляньте наше минуле: в йому н е м а ідей. Ми не можемо нічого найти такого, щоб сказати: це ідея українського народу, його будівничий ідеал. Історія повна безідейности. І цілком навпаки у сусід – ідеї були, і творено національну форму життя, утворено державу – погану чи гарну – однаково. Але була якась будівнича ідея.

У нас же не було. Була навіть самостійність, воля, своя управа (самоправство!), але ідеї не було» [148, 679].

Третя теза має пророчий характер. У ній наголошено насамперед на тому, що відсутність цілісної метаоповіді про минуле, як і відсутність критичної рецепції інших, накинутих зразків розуміння власної історії, може призвести до загострення тиску, аж до збройної боротьби за власне минуле, теперішнє й майбутнє: «І чим більше розвиватиметься свідоме українство, тим більше ростиме свідоме москвофільство, страшніше в тисячу раз галицького. Настануть часи, коли нас убиватимуть безкарно. Серед білого дня... Корнії Шевченки... Боротьба з ними буде можлива тільки аргументами з заліза. Ми стоїмо перед навалом українського москвофільства... Нашими убивцями будуть люди з прізвищами на -ко. Це історична традиція... Жерли наших кращих людей с в о ї» [148, 680].

Три форми інтерпретації минулого – традиційна, екземплярна та критична – як три форми формування історичного змісту знайшли відображення безпосередньо в художніх творах, адже саме в них відбувається тематизація історії та символізація історичної пам'яті – як в цілісному дискурсі історичних пам'ятних дат, окремих сюжетів та фабул історико-героїчного чи історико-драматичного характеру,

метафорах (гаслах, мовних формулах та ін.), в яких зафіксовано символічний зміст минувшини.

В українській літературі кінця XIX – початку XX століття ці три форми формування історичного змісту зумовили актуалізацію у літературі та культурі наскрізних сюжетів національної історії, зорієнтованих на утвердження:

- ідеалів боротьби й протесту проти гніту, за волю українців як вільного народу, що має власне минуле, цілісну неперервну історію, зорієнтовану на утвердження власного панування на своїй землі, без утисків з боку Польщі, Росії, Кримського ханства;
- ідеалів формування цілісного національного характеру, котрий не піддається спокусам угодовства, не зраджує власний народ, ідеали свободи та вольності; такий характер – це переважно історичні постаті, які вплинули на долю України, насамперед ті, чиї вчинки змінили сюжети національної історії, були знаковими для майбутнього України;
- ідеалів традицій та успадкування колишньої прадідівської слави, героїчного минулого, в якому українська історія легітимізує право народу України на самостійність та окрему політичну структуру.

Історичні події, які бралися за основу для таких наскрізних сюжетів, зорієнтовані на формування цілісності української ідентичності, а тому насамперед добиралися такі фабули та сюжети, що на різноманітних прикладах ілюстрували і тяглість історичного процесу, і цілісність історичного національного наративу, і спадкоємність у ставленні до минулого не тільки як драматичної, але й героїчної сторінки в історичному бутті народу. Услід за Й. Рюзеном такі фабули й сюжети можна класифікувати як:

- позитивні події, що сприяли утвердженню сили духу нації, цілісності її історії, території тощо (переважно це сюжети, пов'язані із діяльністю Богдана Хмельницького, легендарних персонажів, чиї історії переповідаються у народних переказах, легендах, історичних піснях, – Марусі Богуславки, Івана Сірка та ін.);

- негативні події, які унаочнювали, як ідентичність українців була поруйнована (насамперед це сюжети, в яких актуалізовано концепт зради / зрадництва, вірності / невірності Україні, її народу, волі народу тощо, – це історичні сюжети, пов'язані із діяльністю Івана Виговського, Ієремії Вишневецького, Богдана Хмельницького¹, Івана Мазепи, Северина Наливайка та ін.);

- поворотні події, які вплинули на історію України, це так звані «реперні точки» національного минулого, як-от: підписання угод із Москвою чи Кримським ханством, стосунки із Польщею, руйнування Запорізької Січі та ін. Саме ці події або сприяли утвердженню, або зумовили руйнування національної колективної ідентичності українців. Ці фабули й сюжети переважно засвідчували, як драматичні події національної історії перешкоджали не тільки формуванню цілісної й неперервної національної метаповіді про минуле, але й мали травматичний вплив на історичну ідентичність українців, деформуючи її, руйнуючи ціннісні орієнтири національної історії, стираючи з пам'яті цілих поколінь спогади про минуле й тим самим унеможлиблюючи існування безперервного зв'язку поколінь, без якого не можлива і нація, і цілісна національна метаповідь про минуле, теперішнє й майбутнє.

Долаючи розриви, які існували між поколіннями та соціальними верствами в українському суспільстві кінця XIX – початку XX століття, література (як і суспільство в цілому) мусила запропонувати модель історичної ідентичності, систематизувати уявлення про розвиток української нації, становлення державності на території України та віднайти втрачені, по суті, елементи історичної колективної ідентичності.

На думку Й. Рюзена, «нація – це специфічна модерна комунікативна спільнота, яка угрунтовує себе в історичних символах і з їхньою допомогою

¹ У цьому випадку йдеться про амбівалентне трактування минулого: з одного боку, Богдан Хмельницький – герой, діяльність якого сприяла утвердженню сили духу українців як нації та окремої державної одиниці, а з іншого – існувала критична рецепція діяльності Богдана Хмельницького як результат критичного осмислення наслідків підписання угоди із Москвою.

окреслює територію належності, що утверджується політично» [125, 259–260]. Кінець XIX – початок XX століття – період, коли в часі збігаються процеси як систематизації історичних символів, так і політично-територіального утвердження української нації. Формування історичної пам'яті у цей період тісно пов'язане із літературою, в якій історична тематика посідає чільне місце. Упродовж 1910–30-х років були створені «Коліївщина» Михайла Панченка (1927); «Козак Голота» Фауста Лопатинського (1927); «Маруся Богуславка» Михаля Семенка (1927); «Кармелюк» Степана Васильченка (1922); «Богдан Хмельницький» Гната Хоткевича (1929); «Гетьман Петро Дорошенко» (1908), «Розбійник Кармелюк» (1926), «Іван Мазепа» (1927) та інші Людмили Старицької-Черняхівської; «Алмазне жорно» (1927), «Свіччине весілля» (1930), «Майстри часу» (інша назва «Годинникар і курка», 1933) Івана Кочерги² тощо. Загалом інтерес до минулого, як і культивування національно-визвольної ідеї, відображено у тематиці драматичних творів, одночасно є свідченням формування спільної колективної історичної пам'яті українців – на рівні естетичному, зокрема в межах літературних творів.

На сьогодні існує кілька класифікацій історичної пам'яті, переважно орієнтованих на сучасні концепції ставлення до минулого серед певних соціальних чи національних спільнот. Так, український дослідник В. Масенко, пишучи про історичну пам'ять як основу формування національної свідомості, виділяє такі різновиди історичної пам'яті:

- *безпосередня, або коротка, історична пам'ять* – неусталена та обмежена у часі;
- *наукова історична пам'ять* – досить стала, може впливати на громадську думку й масову свідомість;
- *міфологічна пам'ять* – зафіксована у переказах, легендах, міфах, міфологемах – досить усталена й триваліша за дією, аніж наукова історична пам'ять, має значніший вплив на громадську думку;
- *постійно відтворювана історична пам'ять*, яка у суспільстві формується й підтримується завдяки науковим установам,

² Інший відомий твір Івана Кочерги «Ярослав Мудрий» був написаний 1944 року, тому його не включено до переліку.

системі шкільної освіти, засобам масової інформації, що поширюють, повторюють міфологеми, нагадують і фіксують у спогадах громади спільні міфологеми, символічні дати, історичні сюжети та фабули [92, 52].

Представлена класифікація дає підстави стверджувати, що на початок XX століття українська колективна історична пам'ять – це переважно міфологічна складова, акумульована швидше в народній історичній пісні, легендах і переказах, а також у художніх текстах, аніж у наукових студіях чи постійно відтворювана завдяки засобам масової інформації чи діяльності наукових інституцій, закладів освіти. У міркуваннях В. Масенка цікавою є ідея «обрію пам'яті», який автор визначає як «межу усвідомленого спільнотою власного історичного досвіду, яка відповідно до обставин може розширюватися або звужуватися, набувати чіткості або втрачати свої обриси» [92, 51]. «Обрій пам'яті», за В. Масенком, – категорія рухлива, а отже, змінна й постійно поновлювана – відповідно до соціокультурних запитів доби.

Таким запитом для українського суспільства кінця XIX – початку XX століття, а також періоду Розстріляного Відродження є формування ідеї «державного унезалежнення», висловленої 1926 року В. Липинським у праці «Листи до братів-хліборобів»: «Для державного унезалежнення України як від Варшавської, так і від Московської метрополії ми хочемо всі класи і всі "нації" України об'єднати під спільним гаслом політичним (потрібна всім мешканцям України окрема, своя власна Держава) і під спільним гаслом патріотичним (спільна всім мешканцям України любов до спільної Батьківщини)» [75, 13].

Патріотична складова суспільного буття – одна із найприкметніших ознак у соціокультурному просторі кінця XIX – першої половини XX століття. До речі, В. Липинський акцентує не тільки на патріотичній (національно-визвольній) ідеї, яка повинна культивуватися у громадській думці, але й на тому, що вона повинна бути дієвою частиною загального типу сприйняття та інтерпретації минулого. Зокрема, окреслюючи завдання, поставлені у праці «Листи до братів-хліборобів», він зауважує: «Завданням моїм було вплинути на зміну способу думання,

світогляду української провідної верстви. Замість способу думання пасивного «фаталістичного» – мовляв, Україна сама зробиться – я хотів дати спосіб думання активний, динамічний: що і як ми, Українці, повинні робити, щоб була, щоб здійснилась Україна» [75, 13].

Образне висловлювання В. Липинського, попри метафоричність, водночас дуже конкретне, адже актуалізує важливий компонент історичної пам'яті – її метафорично-філософську складову, яка може бути поділена на окремі компоненти. Таким шляхом йде, зокрема, К. Новікова, коли виділяє шість елементів історичної пам'яті:

- спогади про свої витоки і предків;
- спогади про так званий «золотий вік» – добу політичного, економічного й духовного піднесення;
- «персоніфікована» історична пам'ять, зафіксована у сюжетах і фабулах про вчинки видатних історичних персонажів, громадських діячів тощо;
- спогади про взаємини з навколишніми державами (зазвичай спогади про війни);
- конфесійна пам'ять, заснована на уявленнях про культові релігійні обряди [104, 5–7].

Відповідно до цієї класифікації українська історична пам'ять на початку ХХ століття мала формуватися шляхом творення цілісного канону спогадів та уявлень про «золотий вік» в українському минулому, видатних діячів, їхні вчинки та діяння, стосунки з Польщею, Росією. Це відповідно окреслює тематику й проблематику, яка актуалізується у художніх текстах:

«золотий вік» української минувшини – епоха заснування та розквіту Запорозької Січі, доба Богдана Хмельницького, епоха Гетьманщини;

видатні діячі минулого, в чиїх вчинках та діях виявилася сила духу українців або, навпаки, актуалізувалися драматичні сторінки української історії (гетьмани та козаки як втілення лицарського духу);

стосунки з Росією та Польщею – як кризові й драматичні в оповідах про становлення ідеї українського самостійництва та державотворення.

Така тематика і проблематика творів збігається у часі з іще одним явищем – формуванням принципових світоглядно-естетичних орієнтирів модернізму. Рецепція цих питань висвітлена у працях Соломії Павличко, Тамари Гундорової, Юрія Коваліва, Володимира Моренця, Анни Білої та ін. Так, Анна Біла, описуючи принципову відмінність між світоглядно-естетичними орієнтирами модернізму та авангарду, як одну з важливих ознак називає принципово критичне ставлення до минулого, майже опозиційне заперечення досвіду минулого. І це не тільки художня прикмета епохи, але й спільний соціокультурний орієнтир громадського та літературного буття кінця XIX – першої половини XX століття, адже саме у цей період увиразнилося ставлення до минулого та актуалізувалася тенденція до уславлення новаторства. Анна Біла пише, що відносини між модерном і постмодерном окреслюють два способи сприйняття минулого: розтин минулого і повне оперування його елементами у нових комбінаціях. Другий спосіб – скасування минулого й способи творення чогось абсолютно нового і несхожого.

Перші десятиліття XX століття – це якраз і є етап «розтину минулого» і намагання впорядкувати його окремі сюжети, фабули, міфологеми, символи, гасла для витворення цілісної концепції та спільного типу формування історичного змісту й спільної історичної колективної національної пам'яті. Період 1920–30-х років – доба, в якій наголошується потреба скасувати минуле; нігілістичне ставлення до минулого проголошується естетичною і політичною вимогою часу, актуалізується питання творення чогось абсолютно нового, новаторського, у тому числі в тлумаченні історичних фактів і явищ.

Типологічні домінанти першого періоду (кінець XIX – перші десятиліття XX століття) можна окреслити як *національно-міфологічну концепцію минулого*, зреалізовану в таких естетичних, стильових чинниках:

- Героїко-риторичні характери персонажів, переважно видатних історичних постатей, діяльність яких вплинула на долю України. Це романтично-героїчні особистості, усі шукання та вагання яких

виявляють цілісність або роздвоєність їхніх характерів. Подібний тип характерів можна ще означити як монументально-романтичний, тому що в їхніх характерах акцентується винятковість, готовність до самопожертви тощо.

- Змалювання знакових історичних моментів, драматичних чи трагічних для України, які вплинули на її майбутнє і слугують прикладом для наступних поколінь.
- Освячення минулого, старожитностей, вольностей, героїзація вчинків персонажів, ідеалізація історичних подій.
- Формування системи знакових топосів у колі історичних фабул та сюжетів національної історії (зокрема Запорозька Січ, Київ, Москва, зрада / вірність державі та державним інтересам, боротьба як невіддільна частина національного буття, топос степу як фатального географічного локусу в історичній долі України та ін.).

Провідною для такої концепції є ідея освячення минулого, його ідеалізація, а відтак міфологізація.

Типологічні домінанти другого періоду (1920–50-ті роки) можна означити як *риторично-критичну концепцію минулого*.

- Заснована на ідеї критично-негативного ставлення до минулого, заперечення його потужного етичного та патріотичного досвіду.
- Заміщення концепту «минуле» концептом «майбутнє», актуалізація ідеї приходу нового часу, нового суспільства і, відповідно, нової людини.
- Змалювання героїчного монументального характеру особистості, концепції людини майбутнього, яка категорично пориває з минулим.
- Домінування ідеологічних складових у визначенні класової, соціальної, етнічної, конфесійної чи будь-якої іншої належності персонажів у літературному творі.

- Руйнування топосів минулого та заміщення їх новими топосами, що зумовлює критичну інтерпретацію сюжетів і фабул, пов'язаних із історією Запорозької Січі, Гетьманщини та іншими знаковими подіями української минувшини.
- Формування нової концепції часу, зверненої не до ідеалізованого минулого, а до ідеального майбутнього.
- Людині минулого протиставляється людина майбутнього. Відбувається так звана селекція персонажів, які можуть «озвучити» голоси минулого, чий біографії можуть лягти в основу актуальних сюжетів, тому в художніх творах цього періоду фактично немає сюжетів, пов'язаних із діяльністю Івана Мазепи, проте актуалізовано фабули, в яких відображена історія стосунків Богдана Хмельницького з Москвою. «Зникають» легендарні історичні постаті, натомість збільшується кількість вигаданих персонажів, переважно пересічних членів суспільства, зате з певною класовою позицією.

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 1920-30-х РОКІВ

2.1. Концепт боротьби в драматичних творах Людмили Старицької-Черняхівської.

Володимир Моренець у праці «Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща» стверджує, що українська поезія першої половини минулого століття актуалізувала та сформувала особливий тип візіонерського історіософського дискурсу, який акумулював «образ життя українського етносу від праслов'янських його витоків через добу княжого Києва, героїку козацького бароко до офірного бойового чину воїнів УНР і "моменту Істини" другого воєнного передгрозя» [97, 291]. Дослідник вважає, що візії українського минулого – це поезія візіонеризму та катастрофізму, «технічно започатковане неокласиками, але посутньо зреалізоване «пражанами» та варшавським колом поетів витворення й доглибинну розбудову національного історіософського міфу України» [97, 290]. Цю тезу науковець доповнює ідеєю про те, що «поезія "пражан" справді перейнята неоромантичним пафосом, але пафосом не сподівань (як це навіть у Лесі Українки), а практичного творення власної історичної ретроспекції і перспективи тут і тепер, пафосом, зіпертим на філософію Чину». «І в цьому її епохальне для вітчизняної культури значення» [97, 291].

Однак панорама українського національного минулого, як і концепція боротьби, – це не стільки поетична візія поетів «Празької школи», скільки частина того історіософського міфу та національно-міфологічної концепції минулого, яка формувалася наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ століття, оприявлена в творчій практиці Івана Нечуя-Левицького, Богдана Лепкого, Спиридона Черкасенка, Людмили Старицької-Черняхівської та інших вітчизняних письменників. Одним із проблемно-тематичних центрів їхньої творчості став цілісний образ історичної минувшини українського народу, поданий через змалювання окремих значущих

сюжетів та фабул історичного наративу. І це справді дало змогу повернути українському народу його історію та образ минулого як цілісний дискурс, а не як «історію, розібрану по шматках чужими історіографами, "спогоджену" і "скарамзинену", фактично одібрану у народу, що споконвік жив на цій землі» [97, 291]. Художня версія національного минулого, репрезентована у творчості українських модерністів першої та другої хвиль, стала справжнім «самочинним привласненням минулого часопростору шляхом особистісної візії, що не передбачає жодних доказів, окрім художньої виразності, предметності» [97, 292]. Аргументи, які для підтвердження цього явища наводить В. Моренець, стосуються не тільки поезії представників «Празької школи», але й творчості українських модерністів загалом і українських драматургів цього періоду зокрема. Насамперед тому, що питання національного історичного канону як цілісного художнього дискурсу постали перед українською літературою і культурою задовго до появи «Празької школи». Так, Олена Юрчук доводить, що на усіх етапах розвитку українського модернізму формувалися і розвивалися антиколоніальні ідеї, які впливали на концепцію минулого в літературі й культурі українського суспільства. Дослідниця виділяє дві антиколоніальні концепції, наснажені такими неоромантичними ідеями. Перша – це домінування у свідомості міленарного міфу, за яким минуле розуміють як час гармонії, яку втрачено. «Міленарний міф, або ідея про українське відродження, що відбулося в минулому, є основоположним в антиколоніальній концепції. Історія сприймається як священний грааль, віднайдення якого забезпечить відродження нації» [173, 23]. Другий акцентує на потребі появи пророка, «героя-жертви». Причому дослідниця виокремлює три типи таких персонажів: «герой, який обирає смерть-мовчання під тиском страху перед своїм словом, ризику бути не почутим (ранній модернізм – персонажі Лесі Українки)»; «герой, що створює концепцію націєпробудження, завершальним етапом котрої є самогубство (М. Хвильовий)»; «герой, який перебуває в герметичному світі за непотрібності власної жертвовності («шістдесятники» – В. Стус)» [173, 23].

У цій концепції дослідниці привертають увагу як ідея міленарного міфу, так і концепція героїчного чину, по-різному проявлена у творчій практиці українського

модернізму від кінця XIX до середини XX століття. Однак очевидно, що ці положення можуть бути уточнені через студіювання ширшого кола літературних творів, написаних в означуваний період. Олена Юрчук слушно вказує на те, що антиколоніальний дискурс набуває нових акцентів у період раннього модернізму, тому що саме в цей період відбувається процес, означений Тамарою Гундоровою як «переборення провінційності, тематичної вузькості, простонародної тематики» [19, 24], а ширше – «актуалізація ситуації традиції як культурного вибору» [19, 25] і «ідеалізація та естетизація національної культури» [19, 26]. У цьому ж контексті Тамара Гундорова наголошує: «Деколонізація, отже, набуває у творах письменників-модерністів наративного характеру, видозмінюючи картину часу і простору, розриваючи самовідчуття імперської людини та подрібнюючи хронотоп, всередині якого перебуває колоніальний об'єкт» [19, 27]. Виокремлення СВОГО географічного простору, СВОГО історичного часу, СВОГО минулого – важлива складова руйнування колоніального міфу про українське минуле, а також перший етап формування національного історіософського міфу України, котрий Володимир Моренець, Оксана Пащенко та інші дослідники виділяють у творчій практиці поетів «Празької школи».

Власне, на цьому акцентує Іван Франко у «Одкритому листі до галицької української молоді», закликаючи «витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляторську роботу інших націй, відки вона б не йшла, та при тім придатний на присвоєння собі в якнайширшій мірі і в якнайшвидшім темпі загальнолюдських культурних здобутків, без яких жодна нація і жодна хоч яка і як сильна держава не може стоятися» [162, 404].

Аналізуючи ці та інші концептуальні засади українського модернізму, Юрій Ковалів вказує на те, що національний варіант розвитку вітчизняної літератури кінця XIX – початку XX століть орієнтований не тільки на «новий тип творчості, який реабілітовував знецінений реалістичною критикою естетичний критерій, вводячи в епіцентр художнього світу, відновлював "аристократизм духа", здавен

притаманний українській душі, прагнув творчої свободи» [59, 147], але й акцентував на сприйнятті України як «найвищої цінності» [59, 143], урівноважував питання естетичні та національного вибору, наголошуючи на тому, що поняття «Україна» набувало значення естетичної категорії. На думку Ю. Коваліва, нова генерація письменників шукала не тільки нових форм і художніх прийомів змалювання дійсності, а ширше – намагалася «подолати пасеїстичну закомплексованість історичного досвіду» [59, 146], «постійно обстоювати і себе, і дезонтологізовану націю, сповнювати – часто за рахунок нерозкритих можливостей свого таланту – спорожнілі ніші вітчизняної культури» [59, 27]. Однією із таких ніш і був історичний наратив, який до початку XIX століття все ще залишався фрагментарним і нецілісним, викривленою частиною загального колоніального дискурсу в історичному наративі Російської імперії.

1919 року Андрій Ніковський у статті «Історична белетристика» наголошував на важливості творів на історичну тематику у вітчизняній літературі, адже «до цього приходить наша літературна еволюція, цього вимагає й усе наше теперішнє життя». «За теперішнього живого інтересу серед всякої інтелігенції на Україні до України повинні вийти на світ божий і типові фігури звичайного українського побуту. В свідомості культурної людини на Україні тоді виросте почуття про давність цієї землі, її традицій, побуту, віками зібраний національний тип» [103, 122–132]. Це цілком відповідало загальному умонастрою епохи, орієнтованій на ідеї «деконструкції загальноросійської імперської традиції, виробленої впродовж XVIII століття», як пише Сергій Плохій, з тим, щоб повернути і збудувати на основі нового цілісного національного історичного наративу «окрему історію й ідентичність» [116, 23]. Невіддільними складниками цієї історії та ідентичності ставали образи неоромантичних героїв, наснажених філософією дії та боротьби. Одним із найяскравіших прикладів такого осмислення національного історичного наративу стала драматична творчість Людмили Старицької-Черняхівської та Спиридона Черкасенка. Персонажі їхніх драматичних творів – яскраві історичні особистості, доля та екзистенційні пошуки яких орієнтовані на опір імперському дискурсові. Причому стратегії цього опору виражені як роздвоєння між служінням

народу та плеканням власних інтересів, реалізовані у відображенні мотиву зрадництва чи вірності. Це привертало увагу письменників до таких типів та історичних постатей, чия діяльність та життя є прикладом подолання «колоніальної людини» у собі, розмежування власне національного, українського «я» та «я», залежного від колоніального імперського дискурсу.

Так, зокрема, Людмила Старицька-Черняхівська змальовує гетьмана Івану Мазепу в однойменній драмі як приклад екзистенційних шукань історичної особистості, знеможеної у постійній боротьбі задля того, щоб «шаблями й мечами звести мури навкруг отчизни» [150, 323].

Немає найменшого сумніву, що гетьман Іван Мазепа був відданий ідеї української державності – тим самим ідеї самостійності України. Ці ідеї він дістав у спадок від своїх попередників – українських гетьманів від Хмельницького до Самойловича. Ці ідеї були провідними в його державницько-політичній і культурній діяльності, і їх заповів він майбутнім українським поколінням.

Доба Мазепи – це часи відродження України: політичного, економічного, культурного – по Руїні, що звела нанівець великі плани Хмельницького, Виговського і Дорошенка, обмежила Українську державу теренами Лівобережжя, поставила гетьманську владу віч-на-віч з старшинською аристократією, що набирала сили, й залишила Україну на поталу московського імперіалізму.

Основні цілі політики Мазепи як гетьмана України суперечили інтересам Польщі, Туреччини і Москви. Щодо останньої він провадив двоторову політику, коли це було потрібно для здійснення його політичних цілей. Крім того, Москва була потрібна гетьманові, щоб тримати старшинську опозицію в межах і стримувати соціальне невдоволення й протести.

Людмилу Старицьку-Черняхівську зацікавила велична постать гетьмана Івана Мазепи, доля цього «славетного нещасливця, одного з найвизначніших діячів української історії». Письменниця ґрунтовно ознайомила з народними легендами, циклом дум, присвячених Мазепі, що побачили світ у 1860 році на сторінках Полтавських губернських відомостей: «Семен Палій», «Полтавська битва», «Мазепа», «Смерть Мазепи». До цих дум додано біографію С. Палія з «Історії

Русів» О. Кониського та «Истории Малороссии» М. Маркевича, а також народні перекази.

Написанню трагедії «Іван Мазепа» передували скрупульозні студії письменниці над науковими джерелами, документальними матеріалами, що стосувалися постаті Івана Мазепи, які століттями були заборонені імперською цензурою і сховані жандармським управлінням, а до багатьох документів доступу нема й досі.

Мазепа належав до давнього козацько-шляхетського роду, котрий укорінився на Київщині. Історичні документи засвідчують, що польський король Сигізмунд-Август затвердив за прадідом Івана Мазепи – Михайлом – хутір Мазепинці, з землею на річці Кам'янці, недалеко від Білої Церкви. З історичного документа 1616 року дізнаємося, що там жив і дід гетьмана – Адам Степан Мазепа, який звався шляхтичем, а з 1662 року був Підчашим Чернігівським, отаманом Білоцерківським.

«Незважаючи на те, що Мазепи служили у польським війську, – зазначає Олена Пчілка, – і навіть при досить високім уряді, вони zostавались козаками, не переходили в шляхтичів-поляків і віри православної не кидали, – як то сталося з великим числом наших значніших панів 16-го й 17-го віку».

Трагедія «Іван Мазепа» вийшла 1926 року в Харкові у видавництві «Книгоспілка», але весь тираж був одразу ж конфіскований. Лише незначна кількість примірників була врятована й опинилася в Америці.

У 1929 році кооперативне видавництво «Рух» у Києві видрукувало історичну трагедію Л. Старицької-Черняхівської на п'ять дій «Іван Мазепа» з такою «преамбулою»: «Згідно з постановою Вищої Науково-Репертуарної Ради при відділі мистецтв Головполітосвіти НКО УСРР по державних театрах дозволено з умовою показати соціяльну ролю Мазепи ближче до історичної правди».

Події трагедії віднесені до XVIII століття. У центрі твору – проблема героя і народу. Ставлення Мазепи до юрби однозначне:

«Нарід – юрба... Юрба розсатаніла,
Вона й несе, мов хвиля навісна,
І підійма на височінь стримчату,

І у безлюдню вергає... Ні-ні!

Хто звівсь їй – години той непевний...»

Мазепа в трагедії постає мудрим державним діячем, патріотом України, поборником її об'єднання. Він прагне відірвати Україну від російської імперії і створити соборну Українську державу. Четверта дія завершується урочистою клятвою гетьмана та старшини на вірність України:

«Клянїться ж всі,

Як я тепер клянусь перед вами

На цім хресті і цим хрестом...

/Підійма хреста/ Клянусь –

І присягаюсь богом всемогущим,

Що віда все: не для своїх приват,

Ні для своїх гонорів, не для слави,

Не для скарбів і прихотів яких,

Але для вас, дітей і внуків ваших

І напотом нас будучих усіх,

Для матері отчизни, для народу

І голову свою несу в офіру...

Всі старшини.

Клянемося всі битися до крові!!!»

Навіть перед лицем смерті Іван Мазепа залишається вірним сином України, не переймаючись особистою трагічною долею:

«...Друзі,

Налийте всім і вип'ємо ще раз

За щастя і за славу України!

За знищення Петрового ярма...

За вічну пам'ять тим, що полягли

У боротьбі за матір-Україну,

Заплакану отчизну нашу».

Людмила Старицька-Черняхівська прозріла індивідуальність Івана Мазепи, адже він сміливо, без вагань, як і колись Дорошенко, узяв на себе складне, безальтернативне завдання – підготувати Україну до виборення нею самостійності, здобуття рівного статусу з найвільнішими країнами Європи. Мазепа любив людей і вмів кохати: неозору Україну й найчарівнішу дівчину Мотрю Кочубей. Авторка щиро прагнула розібратися у складному характері цієї історичної особистості, не обожнювати її, а художньо відобразити зі всією життєвою подібністю. У п'єсі образ гетьмана Івана Мазепи переданий зі всіма людськими вадами та суперечностями, водночас це людина у своїй повній чистоті: моральній і духовній, яка так притаманна була тодішньому українцеві-вірянину. Іван Мазепа Л. Старицької-Черняхівської – просто людина, разом із тим державний муж, відданий своїй справі до останнього подиху.

Концепція роздвоєння особистості у процесі екзистенційних шукань персонажа у творчості Людмили Старицької-Черняхівської доповнена ще й образом Петра Дорошенка із драми «Гетьман Дорошенко», в якій акцентовано на концепті боротьби як провідній складовій формування національного характеру та історіософської концепції національного минулого України.

Власне, філософія Чину, презентована у творчості поетів «Празької школи», панорама національного минулого як візія вічної боротьби та опору зраді й зрадництву, постійного самотворення себе й оборони власної ідентичності перед лицем імперської загрози зі Сходу, – це й тема драматичного твору «Гетьман Дорошенко» Людмили Старицької-Черняхівської.

Це, зокрема, постульовано у заспіві твору. Жіноча постать, яка, за задумом авторки, повинна стояти посеред сцени на «групі зложених прапорів» із «язиком палаючого світла» над головою [150, 60], промовляє:

«Де слід життя, де одблиск грізних січ
І боротьби кривавої за волю?
Де ділось все? Лиш в млистій далині
Ще мріє слід кривавий ваш й зникає
У тумані минулого, а все,

Вся боротьба, усі тяжкі зусилля,
Всі заходи за хвилями пішли
І згинули в холоднім морі смерті» [150, 60].

Наголошуючи на минулому, покритому «холодним попілом часу» [150, 60], авторка одночасно акцентує на питаннях, які до минулого ставлять нащадки:

«Невже ж своє життя
Пошарпали ви, друзі, надаремне?
Нащо ж були ті муки, сльози й кров?
Хіба на те, щоб з нив страшних, кривавих,
З лицарських трупів зрада проросла?
Щоб втіхою б зробились гіркі сльози,
Сміховиськом розумних ворогів» [150, 60].

Ідейний імператив твору та концептуальне ставлення до минулого – це, по суті, відповідь, яку дає Людмила Старицька-Черняхівська у наступних рядках жіночого монологу-інтродукції:

«Ні, тричі ні! Ніщо не гине в світі!
<...>
І стогони вертаються з повітря,
Пронизують пісні, слова, думки
Й єднають нас в одно одвічне коло:
Ваш біль, ваш жаль палає в серці в нас,
І падає минулого завіса –
Все ожива, минуле не вмира!» [150, 60].

Вічна коловерть минулого у долях сучасників, вічне повернення з туману часу конфліктів і шукань предків – це інтродукція, якою відкривається драма «Гетьман Дорошенко», нею ж наснажуються усі сюжетні лінії твору. Минуле в цьому монолозі виступає потужним енергетичним посилом, який живить екзистенційні шукання нації навіть через віки й слугує прикладом – як немарності покладених у боротьбі сил, так і одвічного повторення тих самих питань, які у біографії нації будуть з'являтися, поки не буде розірване коло гніту й колоніального становища.

Таке ставлення до минулого, з одного боку, «забезпечувало матеріал для героїчних міфів і яскравих спогадів» (Ентоні Д. Сміт) [142, 53], які відіграють важливу роль у формуванні уявлень про самих себе і власну національну ідентичність у процесі, як пише Е. Д. Сміт, «міждержавних війн, які не тільки увиразнюють кордони між державами та спільнотами, що населяють їх, а й мобілізують і зводять до купи представників різних етнічних прошарків» [142, 53] і, зрештою, сприяють формуванню етнічних спільнот. З іншого боку – солідарність еліт та інших прошарків населення в обстоюванні та виокремленні етнічної ідентичності живиться не тільки у процесі створення міфу про етнічні краєвиди (Е. Д. Сміт), «розвитку характерних публічних кодів і літератур» [142, 61], культурним ресурсом для творення уявлень про власну національну спільноту стає «вимір долі, що завжди був тісно пов'язаний із ідеалами зусиль і жертви» [142, 72], принесеної на вівтар національної історії. На думку Е. Д. Сміта, у цьому аспекті «подвійної ідеї релігійного і національного відродження злилися в культі "почесної смерті", яка полягала в найвищій жертві в ім'я нації і пам'ять про яку, як і саму націю, постійно оновлювали» [142, 73]. У випадку формування української національної ідентичності концепт «жертва і доля» живилися сюжетами із біографій українських гетьманів від часів Визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького до епохи Руїни – як цілісний сюжет вірності або зрадництва власного народу, здатності до боротьби за власну ідентичність чи свідомої асиміляції із іншими етнічними ідентичностями під впливом ситуативних корисливих інтересів.

У драмі «Гетьман Дорошенко» Людмила Старицька-Черняхівська обирає сюжет життя українського військового, політичного й державного діяча, гетьмана Війська Запорозького Правобережної України (1665–1676), очільника Гетьманщини (1668–1670), правління якого припадає на добу Руїни й постійні війни – як із зовнішніми, так і з внутрішніми супротивниками.

Власне кредо персонаж драми озвучує фактично у перших сценах:

«Поки ще б'ється серце,

Поки в руці ще шаблі маєм ми,

Поки козак соромиться неслави,
 Ми мусимо боротися, й з'єднать
 Розшарпану отчизну, і закласти
 Свою державу власну, щоб ніхто
 Втручатися не смів у наші справи,
 Щоб гострий меч нам скрізь межею був!» [150, 77].

Боротьба – це провідний пафос слів гетьмана Дорошенка, котрий уважає, що
 «Ніхто

Рук покладать не сміє: кожен знайде,
 Чим допомогти отчизні! Гірший гріх
 З усіх гріхів – оспалість» [150, 81].

Щоб увиразнити концепцію людини боротьби, Людмила Старицька-Черняхівська традиційний для історичного наративу сюжет долі Петра Дорошенка як діяча, що прагнув об'єднати землі України, доповнює іншими фабульними лініями.

Перша – мелодраматична: стосунки гетьмана та Прісі, яка прагне веселошів, жартів і не розуміє кохання Петра Дорошенка [150, 98], про що й говорить у розмові із Галею. А ще виразніше – у монолозі, який розкриває її устремління і бажання, бажання «лукавої радості» [150, 106], та діалозі із гетьманом. У ньому Пріся зізнається, що прагнула «щастя веселого, безжурного» [150, 129], «молодість лиш мала і красу» [150, 129] й хотіла їх витратити на «красу життя» [150, 128].

Друга лінія пов'язана із мотивом зради і зрадництва й втілена у виборі, що мусить здійснити гетьман: чи йти на союз із татарами задля відвойовування українських земель?

Якщо перша фабульна лінія орієнтована на те, щоб відтінити та увиразнити цілісність позиції Дорошенка, котрий нехтує любовними утіхами й залишається відданим державним справам, то друга – за суттю є екзистенційною колізією, в якій проявляються душевні порухи й устремління Петра Дорошенка:

«Моя душа кипіла на вогні,
 Моя душа не відала покою,

Моя душа боліла за весь край.
 І хтіла, щоб в страшну годину
 Я з жінкою проводив весь свій час,
 Щоб тішив я її, мов ту дитину,
 Щоб дбав про те, як звеселить її,
 Коли навкруг...» [150, 127].

Власне, обидві сюжетні колізії сходяться у кількох сценах драми. Зокрема, у розмові із Прісею гетьман рішуче заявляє, що завжди «життя для України офірував» [150, 128]. А в діалозі із Мазепою стверджує:

«Я не віддам в підданство України
 За булаву, не зменшу я й на цаль
 Своїх вимог, не булав я прагну...» [150, 133].

Це кредо Дорошенка письменника тісно пов'язує із мотивом боротьби за цілісність України до останнього подиху. Концепт боротьби у творі є провідним, адже довкола нього об'єднуються усі сюжетні лінії: і Прісі, яка не може опиратися прагнення веселощів, стримувати власні почуття та боротися із примітивними бажаннями «лукавої радості», і Галі, яка готова офірувати власним щастям і власними дітьми заради майбутнього України, і Яненка, котрий полишає тихий хутір заради боротьби за цілісну Україну, і Петра Дорошенка, що мусить боронити старожитні права й вольності козацтва перед Росією, протистояти бусурманам та одночасно долати опір усередині України, долею якої крамарюють її ж сини. Остання сюжетна лінія – найвиразніше підкреслює концепт боротьби як вічного існування самого себе й власної ідентичності, боротьби, без якої неможливе збереження власного «я».

Особливо виразно це проявляється у розмові гетьмана з послом із Москви:

«Не крамар я! З моїх дідів ніхто
 Не шинкував, не міряв ліктем зроду.
 Не соболів, не грошей й хуторів
 Бажаю я, а волі, тільки волі!

<...>

Бо гетьман я од голови й до п'яти

Ще й з батька, й з діда.

...ні, гетьман Дорошенко

Не продає отчизни ні за що.

<...>

Не зречемося ні прав своїх, ні волі!

Ми можемо загинути усі,

Засіяти увесь рідний край кістками,

Залить його своєю кров'ю, а

Не зрадимо довіку України

Й неславою не вкриємо себе!» [150, 148–149].

Колізія зради / вірності увиразнена образами Каїна та Авеля, через історію яких Дорошенко осмислює власні вчинки:

«Я Каїн,

Шепоче все: запродав Україну,

Запродав бусурманові!» [150, 167];

«Не гетьман більше я,

Іуда я, відступник, зрадник, Каїн,

Що рідний край занапастив. Пиши ж,

Пиши на Січ, хай іде товариство,

Хай одбира клейноди всі» [150, 176].

Та цей дискурс не стає домінантним в оцінці вчинків гетьмана, навпаки – він тільки загострює екзистенційну колізію, яка розгортається довкола концепту «боротьба» у драмі «Гетьман Дорошенко». Герой-жертва, готовий офірувати власним родинним щастям, суперечити власній матері, щоб відстояти у будь-який спосіб цілісність України навіть через союз із колишнім ворогом – татарами, протистояти зажерливому і зрадницькому оточенню (Іван Самойлович), насправді у драмі Людмили Старицької-Черняхівської є не тільки прикладом роздвоєння. Навпаки, його доля – приклад, за концепцією письменниці, дивовижної цілісності у власних переконаннях і власній душі. Усвідомлюючи те, що союз із татарами – це,

по суті, зрада України, болісно переживаючи зраду власної дружини Прісі, Дорошенко наприкінці твору зізнається:

«Не гетьман я вже більше, але я
Козак іще... козак останній, друже,
А там дивись (показує на табір), – там нові люди все,
Там вже нема завзятого лицарства,
Там вже нема козачества того,
Що піднялось колись за віру й волю.
Там всі тепер ідуть за хутори,
За пасіки, за хліб, за сіножаті,
Як гетьман їх! Україна злилась,
З'єдналась знов, як перш було, та нащо?
Куди піде?» [150, 180-181].

Так моделюється у драмі Людмили Старицької-Черняхівської пафос і концепція боротьби як широка особистісно-ціннісна настанова, що має бути орієнтиром і для нації, і для її героїв. Ця концепція остаточно підсумовується у діалозі Дорошенка й Яненка, в якому осмислюється значення офіри, принесеної гетьманом.

«І все життя, всі муки, сльози, кров,
Що ми лили за волю України,
Загинули намарно лиш на те,
Щоб прислуживсь ще більше Самойлович
І заробив собі ще більше соболів» [150, 185], – говорить Петро Дорошенко, на що отримує концептуальну відповідь Яненка:

«Не в перемозі правда.
Що перемога? Тінь, випадок, жарт.
Хай він здобув добро собі і владу,
Та влада та над тілом, а душі
Не подолав він і не опанує.
Бува – перемагає й подоланий» [150, 186].

У цьому діалозі Людмила Старицька-Черняхівська увиразнює не тільки власну концепцію боротьби, але й розширює ще один біблійний мотив – зради Каїна, доповнюючи його офірою Христа. Саме на цьому наголошує Яненко, переконуючи Дорошенка в тому, що душа й душевні поривання вищі за тілесні вигоди, бо саме душа –

«Та сила
Не умира, вона живе й живе,
І душі всіх запалює, й єднає,
І перемогу вічно добува» [150, 186], – як у долі Христа, який
«всіх переміг розп'ятий,
Осміяний, побитий в боротьбі,
Він переміг всіх ворогів по смерті,
І переміг всіх силою душі,
Бо й в смерті єсть найвища перемога» [150, 186].

Така паралель між розп'ятим, але нескореним у своєму опорі Христом, і боротьбою Дорошенка, що видається йому безглуздим жестом, який буде «зметений холодним попільом часу» [150, 190], робить концепцію боротьби провідною ідеєю твору. Готовність жертвувати собою і своїм щастям, битися одному проти всіх, битися з ворогами проти ворогів, протистояти людському у собі – той концептуальний образ національного героя, котрий у драматичному творі Людмили Старицької-Черняхівської моделює не тільки поетичну візію української минувшини, але й закладає засади філософії Чину, через кілька десятиліть увиразнену у творчій практиці поетів «Празької школи».

Особливо актуальною у цьому контексті є одна дуже важлива складова концепції боротьби – немарність здійсненого подвигу, на чому наголошено в діалозі Петра Дорошенка з матір'ю. Та переконує сина:

«Ні, сину,
Не загинуло життя твоє і кров,
Проллята тут, не згинула даремне:
Я вирощу її, я переллю її

В нових людей. І всі пекучі сльози,
 Пролиті тут, квітками я зрощу,
 І зацвіте Україна сльозами
 Моїх синів померлих. Ти не вмреш...
 Загояться мої криваві рани,
 Пролине час, а й через млу віків
 Світитиме зорею Дорошенко.
 Та провідна зоря осяє шлях
 Сином моїм...
 Україні
 Ти дав м и н у л е, сину, і воно
 Уродить нам прийдешнє» [150, 193].

Цей монолог матері перегукується із заспівом-інтродукцією, яка відкриває драму «Гетьман Дорошенко», й концепцію боротьби поєднує із національно-міфологічною концепцією минулого, сформованою у першій третині ХХ століття. Минуле – майбутнє нації у цій концепції тісно пов'язані із ідеєю опору внутрішнім деструктивним силам і зовнішньому супротивнику й стає культурним ресурсом національної ідентичності українців, які обирали цю модель за гасло й життєву настанову і в 1918–19-х, і за часів руху опору ОУН-УПА, і в добу шістдесятництва, і в 2014-му та наступні роки.

Е. Д. Сміт пише про те, що такі культурні ресурси «можуть стати «священними підмурками» нації, і вже тоді їх вирізняють, шанують і тлумачать як канонічні через процес освячення провідних соціально-символічних елементів» [142, 65]. Дослідник стверджує, що серед таких культурних ресурсів та основоположних вимірів національного існування можна виділити чотири: спільноти, території, історії та долі [150, 66]. Драматичний твір Людмили Старицької-Черняхівської якраз наголошує на долі як прикладі боротьби із самим собою і оточенням, на доленосному виборі, який здійснює людина (чи гетьман), кладучи життя задля спільної справи розбудови нації чи продаючи вітчизну за статки.

Така концепція боротьби, очевидно, має багато спільного із філософією Чину в поезії «Празької школи»: у творчості її представників було сформовано пасіонарний тип особистості, готової до самозахисту, самозбереження, екзистенційного самоствердження за умов колоніального тиску. Водночас література першої половини ХХ століття була зосереджена не тільки на цих мотивах, але й у формуванні нації зазначала важливість територіалізації спогадів (Е. Д. Сміт) або окреслення тих етнокраєвидів, які, власне, і втілюють не тільки ідею святості подвигу й боротьби в ім'я отчизни, але й освячують межі тієї території, яка є Батьківщиною. Адже «освячена у такий спосіб батьківщина вже сама стає могутнім культурним ресурсом для підтримки чуття національної ідентичності. Спільна прив'язаність, яку вона породжує, часто зміцнюється потребою захищати священний простір і численними жертвами, на які пішли задля спільноти та її батьківщини» [142, 70].

2.2. Топос степу в історичній драматургії Спиридона Черкасенка («Про що тирса шелестіла», «Северин Наливайко»).

Культурно-географічний образ України, який моделюється на перетині географічних уявлень та «символічного освоєння чужого світу» [175, 32–54], формувався упродовж століть, і не останню роль у його сприйнятті відіграла література, історичні події, усна народна творчість. Наталія Яковенко вказує на існування важливих ознак у сприйнятті нашого краю: це «топос пограниччя зі Сходом як синонімом зачаєної небезпеки» [175, 50], «культурний наголос на «безлюдності / пустельності» південно-східних регіонів» [175, 52] й сприйняття краю як такого, що «поставав таким собі розлогим, безформним та не окресленим простором десь там коло Дніпра та за ним – на межі необжитого християнського світу» [175, 53]. На ці уявлення накладаються, на думку української дослідниці, особливості сприйняття себе мешканцями краю, а він їм уявлявся, вочевидь, протилежним: як фрагментований на самодостатні одиниці, межа зі Сходом ніколи

не була демонізованою, а навпаки – буденним фактом життя, а також «образ власної території ніколи не викликав асоціацій ані з "дикістю", ані з "пустельністю", ані, тим більш, зі "щасливою Аркадією"» [175, 62].

Однак у картині світу українців все ж існували знакові місця, які визначали своєрідність сприйняття краю, й вони часто корелюють із описаними Наталією Яковенко пустельністю та дикістю: ядроутворююче коло локальних географічних просторів, які формують цілісну картину ментальної географії, визначають поняття центральні (Дніпро, Київ, Запорізька Січ) та окраїнні (Польща, Московія, Татарське ханство). Осібно стоїть степ як знаковий простір української ментальної географії. Він є особливим місцем, яке «має певні семіотичні характеристики у межах конкретного метапростору (простору, що має відносно до знакового місця більшу семіотичну вимірюваність» [38, 34]. Дмитро Замятін співвідносить знакові місця із місцями пам'яті та символічної топографії, вказуючи на те, що вони «пов'язані з конкретними локальними традиціями (як індивідуальними, так і груповими) меморіалізації та символізації найважливіших подій минулого, які стають, таким чином, актуальними або принаймні потенційно значущими у теперішньому» [38, 35].

Закріплення у пам'яті та символізація ментальних географічних локусів – важлива частина формування уявлень про власний життєпростір та ідентичність. Ці процеси тісно пов'язані із історико-топографічним маркуванням території, вписуванням її у широкий простір та акцентуванням у ньому спільноти «своїх» людей [38, 64]. Складники ментальної географії не тільки маркують та означають простір життя нації, але й сприяють утвердженню і моделюванню власної етнонаціональної групи, відчуття приналежності до своєї спільноти та маркерів національної ідентичності. У цьому контексті важливу роль відіграє символізація знакових місць – географічних просторів, що відбувається через осмислення за допомогою «історико-культурного, соціального, політичного, географічного уявлення на основі реальних або вигаданих подій» [38, 34]. Символізація сприяє наповненню знакових місць екзистенційним значенням та формуванню усталених наративів, культурно-ландшафтних репрезентацій локальних міфів тощо.

І література у цих процесах відіграє не меншу роль, аніж фольклор, усні перекази, фіксовані історичні свідчення, наукові концепції та збережені історичні пам'ятки. Історик літератури у такому випадку має можливість простежити витoki формування та розвиток уявлень про знакові місця, визначити особливості символізації географічних уявлень, дослідити нові якості символізованих образів, умотивувати вписаність символічних образів та ментальної географії в історіософські концепції буття нації у відповідних літературних дискурсах. Усі ці завдання корелюють із нашою метою – комплексно схарактеризувати естетичний феномен образу степу та визначити його місце у художньому дискурсі історичної драматургії Спиридона Черкасенка.

Степ як складова частина культурно-географічного портрету України – тема мало вивчена у контексті творчості С. Черкасенка. З-поміж праць, присвячених аналізу творчої спадщини письменника, виокремлюємо студії Г. Веселовської [11], авторки аналізу жанрово-стильових особливостей драматургії письменника, Т. Жицької [32], яка присвятила своє дослідження питанням естетичних засад драматургії С. Черкасенка, М. Гринишиної [16], дослідниці особливостей поетики драми письменника у контексті розвитку реалістичного та неоромантичного стилю в українському драматичному мистецтві, Н. Малютіної [89], яка зосередила свою увагу на питаннях жанрово-стильових трансформацій у літературному дискурсі кінця XIX – початку XX століття, та ін. Загалом драматургія С. Черкасенка вивчена достатньо (М. Семенюк, Л. Дем'янівська, С. Хороб та ін.), однак у вітчизняному літературознавстві не висвітлені питання трансформації образу степу в історичних драмах С. Черкасенка. Тим часом маємо працю Ірини Ткаченко «Топос степу в новій українській літературі (проза)», в якій на матеріалі української прози аналізуються художні особливості цього образу та його смислове розгортання в історії української літератури. І поряд із цим маємо однозначну вказівку С. Черкасенка на те, що степ він прагнув осмислити не стільки в географічних вимірах, скільки як соціокультурну складову української історії та етноментального світу українців: зокрема, у виданні, яке побачило світ у 1928 році, письменник зауважує, що драма «Северин Наливайко» є першою частиною драматичної трилогії

«Степ». І хоча відомостей про роботу над другою («Богдан Хміль») та третьою частинами не залишилося, однак топонім степу є провідним для драми «Северин Наливайко», а також для п'єси «Про що тирса шелестіла» [157, 16]. Методологічним підґрунтям дослідження стали ідеї, викладені в працях Наталії Яковенко, Д. Замятіна, Є. Маланюка, В. Липинського, Ю. Лотмана, Т. Сербілової, Д. Чижевського, Ю. Барабаша, О. Астаф'єва, Ірини Ткаченко, Л. Миколаєнко та ін.

Євген Маланюк називає степ «відвічним «коридором», відвічним географічним «протягом» в нашій історичній «помешканні». Через той «коридор» проходили періодичні хвилі кочових навал, що їх Азія викидала зі своїх нетрів. «Коридор» цей – понадто – відтинав нашу Батьківщину від її природної підстави – моря» [88, 11]. Ще категоричніше оцінював роль степу у формуванні української нації В'ячеслав Липинський, котрий зауважував, що Україна розвивалася як національно цілісна територія у «фатальному пограниччю між цивілізацією плуга і цивілізацією степу» [75, 175]. Власне, розвиток української нації учений характеризував як протистояння і боротьбу лицарсько-хліборобської верстви із «степовим охлократичним руїником, зі здемократизованим метропольним польським визискуючим державним апаратом і з розкладовою діяльністю власної демократії» [75, 251].

Дмитро Чижевський називав степ важливим фактором формування світовідчуття, самоідентифікації та історичної державності українців, вказуючи на те, що саме степ справив найбільший вплив на динаміку становлення цих рис. «...Почуття безмежно-могутнього, або безмежно-великого, що викликають море, ліс і гори, приймає також специфічну форму і у степу, що сполучує широту і розмах краєвиду з буйним розквітом життя природи; естетичне і релігійне почуття і філософічна свідомість однаково прокидаються на ґрунті степового ландшафту. Як море, ліс і гори, так само і степ має свої "небезпеки"; почуття величнього породжувало тут своєрідний – і історично зумовлений – "неспокій", бо ж степ довгі століття був ніби джерелом вічної загрози кочовників, все нових та нових руйнівничих людських хвиль» [167, 21]. За рецензією Д. Чижевського 1928 року виходить у світ праця Л. Миколаєнко, присвячена естетичному феномену степу в

літературі та фольклорі. Автор описує степ як широкий краєвид та простір гармонії, адже «питоме для степу те, що він через властивість нашої природи <...> уможлиблює всьому життю пишно розвернутися», а відтак буття українця розгортається у простір "ладу і гармонії"» [167, 37–41], крім того, степовий ландшафт породжує в українській душі «безмежне почуття волі» [167, 37].

Так на початку XX століття утверджуються провідні семантичні складові топосу степу як простору неспокою, тривоги, небезпеки, безмежної волі і одночасно гармонії. Не менш важливими були й такі концептуальні складові топосу степу, як сприйняття та осмислення його сакральної ролі у долі українців, що пов'язано з мотивами завоювання степу, зародження і утвердження на степових просторах козацької вольності та Запорізької Січі, загалом перетворення його на «історіософський та культурно-екзистенційний дискурс» [157, 17].

Можна стверджувати, що трактування степу як «степового коридору» між Азією та Європою» [167, 471], який впливає на світовідчуття українця, – контекст сприйняття степу як географічно-ментального простору, що виникає наприкінці XIX – у першій половині XX століть у історико-культурологічних працях Д. Чижевського, В. Липинського, Є. Маланюка, Л. Миколаєнка та ін. Однак в українській літературі кінця XIX – початку XX століття топос степу має інші естетичні виміри. Частково вони виділені Іриною Ткаченко й охарактеризовані як комплекс функціональних складових: інформативної (історична інформативність, геоінформативність, генеалогічна інформація), сюжетоутворюючої, асоціативно-образної, психоемотивної, стилістичної [157, 16]. Дослідниця також описала й систематизувала художньо-образну парадигму топосу степу (степ-пейзаж, степ-історіософема, степ-філософема, степ-міфологема, степ-символ, степ-палімпсест) [157, 16].

У драмах С. Черкасенка степ представлений у широкому гео- та соціокультурному дискурсі та національному екзистенційному вимірі.

У драмі «Про що тирса шелестіла» степ є простором руйнівного неспокою, хвилюючої небезпеки. Він манить своїм повієм Оксану, яка уже в перших сценах звертається до Романа:

«Чому,

Як ти, не можу я завзяте серце

Потішити *в степу* лицарським боєм?» [166, 556].

Оксана снить степом і його простором:

«Полинати й сама не раз туди

Делано, аж за обрій, поривалась,

Щоб з вітром погуляти на роздоллі,

Припасти потім до землі і слухать,

Про що шепоче з ним шовкова тирса» [166, 558].

Він мариться палкій дівчині у снах, в ній вона вбачає «бої криваві» [166, 558], бачить себе у снах «хоробрим лицарем літає всюди / Степами вільними» [166, 568]. Степ і сон у перших сценах драми у сприйнятті дівчини невіддільні, вони, вочевидь, є символічною парою, яку дівчина романтизує. В цій парі можна виокремити семантичні складники: лицарської одваги, широти польоту, прагнення свободи, безмежного простору ніким не стримуваної волі. Натомість Сірко інакше сприймає степ:

«А справді облітав усі степи

На бистрому коні і сіяв смерть» [166, 568].

Для нього це простір ним же розлитого моря крові [166, 569], він – антитеза до праці і спокою, які надихають ватажка запорожців у мирному краї.

Ставлячи в один ряд сон і степ, голоси сну й голоси степу, С. Черкасенко вказує на відмінні рецепції степу персонажами драми, адже сон – «індивідуальний, проникнути у чужий сон неможливо» [166, 126], тому мова сну кожної людини своя. Відтак Оксана чує у снах войовничі голоси степу, а Сірко прагне чути голоси спокою. В одній із символічних сцен – втечі Оксани до козацького степу – дівчина підходить до Сірка, котрий спить, і промовляє:

«Ти спиш?.. Не довго спатимеш, запевне:

Орлові надокучить спокій клітки, –

Широких просторів і високості

Душа огневая його запрагне» [166, 594].

Сірко, прокинувшись, схоплюється і говорить, що йому наснився «хімерний сон», що (далі за сюжетом твору) пробуджує в ньому дух степового неспокою:

«Коли вже звіра ви розбуркали в мені,
Коли доп'яна кров'ю напоїли,
То потурайте й далі...» [166, 622].

Відтак сприйняття Оксани передається Сірку, Оксанина візія степу в його сні трансформується і наповнюється новою семіотикою – страху, жаги крові й слави; степ відтоді манить персонажа «отрутим пахом крові» [166, 640]. У серці Сірка ці дві рецепції степу розбудять «дві душі». Одна з яких

«Бурхлива, така як ти [Оксана. – прим. авт.], що світ увесь в пожежу,
Не загадавшись, радо запалила б»,
а друга – «...лагідна й тиха,
Як те дівча причинне, що мені
З'являється часами тут...» [166, 650].

Не витримавши цього розколу-роздвоєння, персонаж гине, бо «послухав голосу душі другої» [166, 653], й Оксана не може відвернути його бажання смерті, й навіть її докори –

«...хай першая твоя душа напише
Їм кров'ю те, чого так прагне друга» [166, 652];
«...і що наважиться зробить одна,
Того не дасть зробити друга» [166, 652] – не спиняють Сірка.

На такі відмінні рецепції образу степу І. Ткаченко вказує й у фольклорі, зазначаючи, що у народній творчості, з одного боку, поетизується «просторова естетика степу», а з іншого – образ степу трактується як «одвічне прокляття України» [166, 228]. С. Черкасенко це смислове наповнення топосу степу розмежовує: Оксана – чує і снить голосами войовничого, романтизованого степу, в її словах та уяві превалює поетизація степового простору як втілення волі, прагнення до свободи; Килині ж вчуваються інші тональності:

«Степ широкий орють списом:
Всюди люди, всюди коні,

Свищуть кулі, шаблі дзвонять...

Хай же сіють, хай боронять, –

Квіти виростуть червоні» [166, 640].

Килина та її пісня уособлюють ворожі голоси степу, в якому на українця чекає вірна загибель, степ у неї асоціюється із смертю козака, фатальним зв'язком українців із волею і неволею одночасно: в степу проростають «червонії квіти», які зриває Сірко [166, 646], а Килина ж воліє нарвати барвінку [166, 648], який у фольклорі є символом туги за померлими, печалі, суму і журби.

Трагічний образ степу як землі, зораної списами, землі, на якій проростають «червоні квіти» козацької крові, відкриває перед читачем не просто символічні семантичні складові цього образу, але й ставить акцент на історіософських візіях. Степ – фатальний простір для українців, у ньому втілений глибокий драматичний історіософський сенс, це поле бою, а не мирного життя українців; його голоси – ворожі, згубні та драматичні.

С. Черкасенко доповнює ці метафорично-образні акценти іншими семантичним площинами, тісно пов'язаними із аудіальними складовими: голосами степу – а це голос тирси, яка нашіптує Оксані про лицарську звитягу та «сурмить на бій і креше блискавками» [166, 568], – та голосами спокою і праці, які надихають Сірка у краю, віддаленому від степу:

«Дрімає ліс,

Шепочучи молитву Господові

За те, що дав і день ясний, погожий,

Світ сонечка, вечірню росу,

І теплу, як лоно неньки, ніч» [166, 575].

Відмінною є аудіальна складова топосу степу у Килини, яка питала:

«...не раз

І в тирси у степу, про що вона

Таємно з вітром шелестить: «Шу-шу...» [166, 579], –

й чула голос загиблого козака Петра.

В історичній драмі С. Черкасенка, відтак, засвідчене дихотомічне сприйняття степу як свого і ворожого простору, це сакральний топос, котрий розколює душу українця, позбавляючи його можливості мирного існування, спокійного життя. У драмі «Про що тирса шелестіла» прикметно, що автор виводить поряд із топосом степу й топос хутора, Сіркової пасіки, в якому його душу наповнює відчуття «святої праці й згоди» [166, 643] – гасло, яке лідер запорожців хоче написати на своїх переможних стягах. Людмила Солодар трактує хутір як ментальний кордон українського простору, бо цей простір мав важливу ознаку – охоронно-магічну, адже «замикав собою впорядкований простір, універсальний хліборобський простір» [145, 90]. Хутір Сірка, хоч тлумачиться Оксаною іронічно («лишаю з бджолами тебе, – говорить вона, – й свинями вельможної Сірчихи» [166, 588]), однак є важливим світомисленнєвим елементом української історіософії, в ньому поєднуються етнічно важливі первені української ментальності (рідного краю, спокійного хліборобського буття та слави рідного краю, історичної пам'яті про минуле). Водночас хутір – простір, який відмежовує українця від ворожої сили степу, руйнівну його силу може перетворити на спокій творчої праці.

В історичній драмі С. Черкасенка топос степу набуває семантичної поліфонічності через розширення й ускладнення художньо-образної символіки і поглиблення метафоричних значень – аж до появи нових акцентів у сприйнятті топосу степу: його недоброзичливу потужність, неприязнь; трагедію загибелі українців у степах можна перетворити на життєствердну силу хутора, в якому панують злагода і спокій щоденної хліборобської праці, в якому сила і слава козацького лицарства може стати силою і славою Української держави. На цих семантичних компонентах топосу степу акцентує на початку ХХІ століття С. Кримський, котрий виділяє у ньому не тільки концептуальні складові небезпеки та неспокою, а й оцінює його набагато ширше – як простір, який українська нація повинна була трансформувати: «Освоєння степу, перетворення його на поле було історичною місією українського народу, охарактеризованою феноменом козацького хутора як особисто відвойованої у степового хаосу землі» [65, 4].

Амбівалентність топосу степу згодом буде зазначати, наприклад, О. Ольжич у образі хлібороба-воїна чи І. Крип'якевич, котрий називатиме українців і воїнами, і хліборобами [66, 154], а згодом образно опише Ю. Мушкетик у романі «Яса»: «Козаки ніколи не говорили між собою, що цей степ може родити пшеницю. Вони відали про те, але й не знали, плугатарство тут заснуло в далекій далечі пам'яті, навіть не їхньої, а багатьох поколінь. Степ існував для того, щоб доганяти і втікати, заступити справжнє поле, на якому ще виростають пшениці і діти» [92, 159].

Деструктивний компонент топосу степу осмислюється С. Черкасенком також і в іншому драматичному творі – «Северин Наливайко», котрий мусив бути першою частиною трилогії «Степ». «Орел степів широких, чорнокрилець» [166, 657] – так називає Наливайка Мамай уже в першій дії історичної драми. Так само його характеризує Пазина:

«...як буревій,
Як ураган, з пустель злетів ти раптом
Туди, де правду нашу степову
Хижацька сила і сваволя топче» [166, 665];
«Ти вітер степу, дух його страшний» [166, 666];
«...ти – вітер степу, волю любиш ти / Над все» [166, 667].
Натомість себе саму вона означає як «серце степу»:
«Я серце те, що від князів іще
Без краю сходить кров'ю през незгоду
І през нерозум ваш...» [166, 666];
«Минулося... Зосталося лиш серце –
Розбите серце степу, й квилить-плаче
За дітьми, мов та чайка степова» [166, 666].

Пазина, мов піфія (так називає її Северин), та Орішевський закликають Северина побачити трагедію степів та здолати свою безвольність. Так, у монолозі Орішевського звучить призов:

«І в серці я своїм плекав надію,
Що ти збагнеш трагедію степів

Широких, вільних... у своїм безвіллі,
 Що кинеш клич до бідної голоти
 від моря Чорного аж до Литви...
 Що так поволеньки, але потужно
 Бере в міцні обійми вільний степ,
 А підотнувши, з правди степової –
 З козацької голоти створиш ти
 Державний лад без пана і холопа» [166, 672].

Та, за словами Івана Мазепи – персонажа роману Б. Лепкого «Мотря», українець – живе «степом наверх і всередині, бо наша душа теж степ. Степ – ворог держави» [166, 202].

Саме цей аспект розвивається в історичній драмі С. Черкасенка «Северин Наливайко», якого Пазина і Орішевський закликають почути тугу степу, його одвічні печалі, пекучі сльози поневоленого краю, а її може у душі козацького ватажка розбудити «буря аж така, / Яку навів вітер степовий» [166, 670], й звістка про смерть батька на хуторі підіймає у душі Наливайка бунтівний дух степу – він вирушає у похід.

Якщо у драмі «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенко акцентує на особливій місії степу як пограничного ландшафту між відкритим ворожим простором та камерним тихим світом хутора, то у драмі «Северин Наливайко», наголошує на іншій художньо-рецептивній моделі степу – психологічній та візіонерській. Відтак у цьому творі топос степу виконує роль психоемотивну (термін Ірини Ткаченко), в ньому реалізовано «настроєвість, живий темперамент стихії та людини», а це сприяє «художньому вираженню духовного і психічного, часто імпліцитного впливу степового геооточення на психоконструкцію людини» [166, 17].

Степ у драмі «Северин Наливайко» постає екзистенційною категорією, він пробуджує душу Северина, він же починає промовляти своїми голосами в душі дочки Пазини – Касильди Оборської:

«...позбутися не в силі чарів,
 Які цей гомін степу навіває...» [166, 685];

«Моя тривога –
 Це туга мов якась за тим, чого
 Не маю я, а мають доста ті
 відважні демони степів безкраїх,
 Той Наливайко-красень, Лобода...» [166, 685].

Тому дія у драмі насичується екзистенційно-психологічним змістом, а конфлікт фокусується не стільки на зовнішньому протистоянні між козацьким ватажком та польськими магнатами, скільки на внутрішніх суперечностях, які розриваються душою Касильди та спричиняють загибель Наливайка. Драматична дія у творі розгортається за рахунок усвідомлення фатального тяжіння й фатального неприйняття духу степу Касильдою. Степ у цьому контексті є міфологізованим архетипним началом, яке визначає долю українців. Романтично-сентиментальна лінія (втрачена дочка Пазини, одруження Касильди) відтак відступає на другий план, натомість алегорично-символічний дискурс має більше значення, адже саме в ньому проявляється авторська візія степу, в якій стикаються «вітер степу» як втілення стихійного лицарського козацького духу та «мрій гербованих» [166, 753] про державність, яку Касильда, підштовхувана єзуїтами, трактує як зраду.

Северин Наливайко в авторській візії постає живим символом майбутнього України, адже «огневим словом він своїм збудив <...> / І лицарів створив – та ще й яких!» [166, 740]. Цю силу відчуває Касильда, її ж переживає сам козацький ватажок:

«Є щось іще, мої брати... Воно
 Най ледачішого з голоти тої
 Із гай бурди в лицаря оберне,
 Як обернуло нас уже давно
 У месників, а потім, по звитязі,
 Оберне в будівничі і творці.
 Це та святая зненависть до пана
 Й палка любов до волі степової
 І до козацької людської правди» [166, 709].

Образ степу у С. Черкасенка відкривається як оригінальний національно-екзистенційний та історіософський дискурс. І на відміну від драми «Про що тирса шелестіла», де автор акцентує на дуальній природі степу, який своєю ворожою згубною пристрастю руйнує в нім почуття хлібороба-ратая, у драмі «Северин Наливайко» втілюються інші художні домінанти цього топосу. Семантика топосу степу розширюється, дискурс завоювання та перетворення, освоєння степу змінюється, ускладнюється символіка степу і метафорика, степ є психоемотивною домінантою характеру Наливайка та Касильди. Однак якщо у Наливайка степовий дух (вітер степу, демонічна сила степу, лицарська відвага степового воїна-орла) є провідним, то у Касильди «буйний степ» розбудив «тавро лихої зради / народу рідного» [166, 754].

У символістських драмах С. Черкасенка степ є знаковою геоетнічною та геофілософською реальністю буття українського народу: одних надихає на те, щоби стати державотворцем, інших підштовхує до зради, якщо вони не вбачають у ньому сакрального місця пам'яті (Касильда). Для Касильди степ стає чистим простором екзистенційної катастрофи, а для Наливайка – місцем здобуття слави, причому не сьогоденної, минущої, а на віки. У прикінцевому монолозі він говорить:

«Проща, Пазино! Не привів Господь
святого діла доконати нам,
Та не журись: іще не раз із степу
повіє буйний вітер на магнатів,
Не одного ще бідная голота
Гетьмана вродить Наливайка – їм
на страха і на загибель!..» [166, 756].

Пазина розпачливо гукає йому вслід: «Не одного... Але... коли?... коли?...» [166, 756], адресуючи це питання історії та майбутньому.

Мотив передбачення, що звучить не тільки у цих словах, а й загалом пов'язаний із образом Пазини, що пророкує ще на початку твору переродження Северина, в історичній драматургії С. Черкасенка відкриває нові перспективи в українській літературі. Йдеться про «витворення й доглибинну розбудову

національного історіософського міфу України» [16, 290], яка згодом буде зреалізована у поетичному доробку Є. Маланюка, Оксани Лятуринської, О. Ольжича, Ю. Липи, Ю. Мосендза та ін.

Особливості художньої рецепції степу в історичній драматургії С. Черкасенка – лише предтеча тієї «візії української історичної минувшини» [16, 290], в якій топос степу буде осмислений як елемент української націософії, як простір формування ментальних, духовних та етнопсихологічних рис українців, як місце зіткнення протилежних за змістом місій українця – бути воїном та бути хліборобом, як сакральний топос зради і зрадництва, поле бою за українську державність.

У символіко-національному вимірі топос степу в історичній драматургії С. Черкасенка еволюціонує від просторово-ландшафтного до психоемотивного дискурсів. Так, в історичній драмі «Про що тирса шелестіла» це топос із виразними символічними географічно інформативними ознаками, який розколює душу Сірка, відіграє важливу роль у конструюванні або руйнуванні національного буття та національного образу світу, надаючи персонажеві змогу із воїна-завойовника стати хліборобом, остаточно окресливши простір свого існування. А в історичній драмі «Северин Наливайко» степ виступає як міфопоетичний комплекс, топос степу втрачає виразно окреслені ландшафтно-географічні риси та набуває чітких екзистенційних ознак: Северин і Касильда, Пазина і Орішевський – для усіх них степ – це своєрідний медіальний простір, у якому природний буйний дух степу повинен трансформуватися у потужну державотворчу енергію.

Еволюція степу від знакового національного топосу до яскраво вираженого історіософського та націософського топосу доповнена візіонерським мотивом передбачення майбутньої появи на цих просторах ще не одного гетьмана і будівника української незалежності («Северин Наливайко»), що перегукується із візіонерськими мотивами поетів «Празької школи», націлених на «практичне творення власної історичної ретроспекції» та «філософії Чину» [16, 281], що мало епохальне значення для української літератури та української нації.

Топос степу в історичній драматургії згодом розгортатиметься в індивідуально-авторських візіях Є. Маланюка, О. Ольжича, Б. Лепкого, Ю.

Яновського, Ю. Мушкетика, О. Гончара, С. Кримського та ін., ускладнюватиметься історіософський контекст цього топосу та розширюватиметься культурно-екзистенційний дискурс цього метафоричного і символічного для української історії, літератури географічного простору. Однак засади його концептуального осмислення на основі символічного індивідуально-авторського бачення місії степу в етнонаціональному бутті та історії українців закладено в історичних драмах С. Черкасенка. Історіософська ідея степу активізувала в літературному дискурсі кінця XIX – початку XX століття національну ідею України як державницької нації і водночас сконцентрувала наріжні питання державотворчого процесу, які залишатимуться актуальним для народу впродовж XX століття.

РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МИНУЛОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 1920–30-Х РОКІВ

3.1. Художні моделі минулого в українській літературі 1920–30-х років

Минуле чи майбутнє? Ця соціокультурна й естетична дилема дуже точно характеризує період 1920–30-х років, коли українська людина опинилася у тісних лещатах ідеологій, нових політичних віянь, соціальних зрушень та мистецько-літературних шукань. Бінарні колізії «минулого – майбутнього» присутні чи не в кожному творі українських письменників: у поемах «В електричний вік» Миколи Хвильового, «Галілей» Євгена Плужника, поезіях футуристів та ін. Втім, вони були частиною того загального нового тексту радянської культури, який формувався не тільки як культура майбутнього, але й як культура відмови від минулого. Загалом можна сказати, що межа між минулим, майбутнім була зруйнована, і вповні це виявилось у театральному мистецтві, яке, втім, ніколи не аналізувалося у контексті світоглядних та соціокультурних змін, особливо творчість Мирослава Ірчана, Івана Микитенка як одних із найпопулярніших письменників доби.

Формування історичної пам'яті у радянському суспільстві здійснювалося на засадах, відмінних від тих, на які орієнтувалися інтелектуали XIX століття: козаччина, слава Запорізької Січі, звияжний дух українського народу. Історична міфологія та метанаратив 1920–30-х років XX століття значною мірою визначалися ідеологічним тиском, й класова боротьба стала наріжним каменем історичних наративів – у мистецтві, прозі, поезії та драматургії [30, 31]. Творення офіційного дискурсу минулого відбувалося в межах тих ідеологічних настанов, які, наприклад, озвучив Й. Сталін на Конференції керівників промисловості 1931 року, заявивши, що «в минулому у нас не було і не могло бути батьківщини, але тепер, коли ми скинули капіталізм, а влада належить робітникам, – у нас є батьківщина і ми будемо захищати її незалежність» [445]. Новий образ батьківщини виключав ті концепції минулого, які панували в літературі, культурі, історичній науці до 1920-х років й

орієнтувалися на уявлення про історію України як цілісний національний наратив. Натомість для нової радянської влади було важливо не акцентувати на історичному минулому, а формувати революційне уявлення про час як активну класову боротьбу. У такій концепції минулого провідне місце відводилося не нації та державі, а класам. Це добре ілюструє, наприклад, підручник Матвія Яворського «Коротка історія України», виданий у Харкові 1927 року, в якому наголошується: «Нам нема діла до того, що за князі в нас колись були, що за гетьмани боролися з Польщею. Нам треба знати, як жив і працював наш нарід, як він боровся зо своїми й чужими павуками-панами» [174, 13].

Поступово у суспільстві, ідеології, а зрештою й у літературі, формується образ «старого минулого» як негативного соціального досвіду і «нового (світлого) майбутнього» як позитивного досвіду людини. Сприйняття часу змінюється, про що, наприклад, пише А. Гуревич, зауважуючи, що існувало кілька моделей сприйняття часу на певному часовому відрізку – у різних верствах населення, а відтак це створювало передумови для формування «домінуючого соціального часу у суспільстві» та ідеологічних сил, які намагаються його контролювати і на нього впливати [21, 159]. На думку Н. Лумана, ідеологія визначає тип відносин у системі «минуле – теперішнє – майбутнє» і є вирішальною у цьому процесі, адже дає «примат минулому або майбутньому над визначенням теперішнього – теперішнього, яке не може себе легалізувати інакше, окрім як через визнання одного із своїх горизонтів» [147, 204]. Ідеалізація минулого зумовлена у такому випадку сумнівом у перспективності теперішніх змін, а ідеалізація майбутнього – оптимістичною вірою у перспективність трансформацій у сьогоденні. Такою вірою перейнятий чи не кожен твір першої половини ХХ століття. Так, у поезіях Миколи Хвильового образ майбутнього – один із провідних:

«Там, де вітер
Лепетень
По підметах спорохнілих.
Коливались
Златовіти –

Йшов новітній день!» («Що нам морок») [164, 52];

«Я вже бреду по мрійній вогкості,
по асфальтах прийдешнього» («В електричний вік» [164, 87]).

До майбутнього обернений і ліричний герой Михайля Семенка:

«Незнані гуркоти найновіших патентів

нечуті цокотіння металів міцних

виблискуючої міді сліпучі плями

горді будови залізничних архітектів –

вся душа моя повна змагання

вся сила мого розуму горить у поривах

в прагненнях піниться моя кров –

відчути промінь винайденого сонця»;

«я змагаюсь з безсиллям погасаючих атаків

я становлюсь майбутнім і сильним» («Поема майбутнього» [129, 113–114]).

Лірика Семенка та Хвильового зафіксувала нове відчуття соціального часу – як категорії майбутнього, в якому немає місця для соціальних, естетичних тощо практик минулого, а ще більше – колишніх уявленнях про історію:

«Індустріальна Україна

зміня Вкраїну степову» (В. Сосюра, «Іду» [146, 137]).

Однак ця оптимістична тональність вітання майбутнього поєднується і з іншим відчуттям часу – апокаліптичним або трагічним, наприклад, у ліриці Володимира Свідзинського:

«Як темно стало. Десь сонце скрилось.

Глуха стежина у морок кличе.

<...>

Дерева шепчуть: «Мандрівче, хто ти?

Невже ти підеш ще далі?» [128, 58].

Таким самим трагічним відчуттям минулого просякнута й лірика Євгена Плужника, в якій тріада «минуле – теперішнє – майбутнє» набуває особливого виміру і поетичного звучання. Так, теперішнє у ліриці Є. Плужника – це конкретна

подія, факт, що став приводом для переосмислення минулого і майбутнього. Від факту, що відбувся, до образу майбутнього рухається думка ліричного героя у поезії «Я – як і всі. І штани з полотна» [117, 9], «Для вас, історики майбутні» [117, 10], «Уночі його вели на розстріл» [117, 11], «Притулив до стінки людину» [117, 15]. Прикметно, що факт – переважно вражаючий, кривавий (вбивство «Уночі його вели на розстріл», «Притулив до стінки людину») або узагальнений, представлений як щось типове й буденне («Я – як і всі. І штани з полотна», «Для вас, історики майбутні»). Та від теперішнього ліричний герой Плужника стрімко думками переноситься у майбутнє: час надає теперішнім типовим фактам вражаючої сили й глибокого виміру, переважно – трагічно-філософського. Зокрема, революційний запал перетворюється на біль у поезії «Я – як і всі. І штани з полотна» («Біль є постійно біль!» [117, 9]), у поезії «Для вас, історики майбутні» («Біль не вщух!» [117, 10]). Майбутнє у цих віршах розгортається, по суті, між двома образами – болю і крові («кровавих полів», «росила землю кров»), і не має того оптимістично-риторичного інтонування, яке притаманно ліриці, в якій вітався і оспівувався новий світ.

Трагедійно-філософський образ минулого – майбутнього постає із короткої поезії «Притулив до стінки людину», в якій від опису факту – вбивства людини на очах у дітей:

«Притулив до стінки людину,
Витяг нагана....
Придивляйтесь, дітлахи, з-за тину,
– Гра бездоганна!» [117, 15]), –

Є. Плужник переходить до екзистенційно-філософського осмислення цього факту у вимірах вічності:

«Потім їли яєчню з салом,
До синців тисли Мотрі груди...
О, минуле! Твоїм васалам
І в майбутньому тісно буде!» [117, 15].

Минуле – теперішнє – майбутнє у цій поезії лежать в одній площині, вони не рознесені в часі (а такий підхід притаманний для ідеологів 1920–30-х рр.: дистанціювання від старого минулого, маніпулювання історичним досвідом нації та акцентування на риториці світлого майбутнього), і тому ще очевиднішими стають злочини теперішнього, яким немає виправдання ні порівняно з минулим, ні перед лицем майбутнього. «Васали» майбутнього у поетичній концепції Є. Плужника цілком нехтують єдино можливим мірилом цінності людського життя і людських вчинків – часом, який усім діям і фактам дає оцінку, глибшу, ніж ідеології та революційні концепції. Саме тому образ часу як концентрованої цілісності минулого – теперішнього – майбутнього є ключовим у ліриці Є. Плужника:

«...І ось ляжу, – родючий гній, –
 На скривавлений переліг...
 – Благословен єси, часе мій!
 Навчи мене заповітів своїх!» [117, 45];
 «– Нехай буде воля твоя, Часе мій,
 На землі натовленої цій!
 Комашинка маленька я
 На твоїй байдужій руці...» [117, 51]).

Напруження між документальним фактом і філософським виміром часу як вічності, в якій вчинки людини мають інші морально-етичні координати, між історією окремого випадку злочину тих, хто прагне до майбутнього, та історією як формою майбутнього осмислення теперішнього, створює у поезії Є. Плужника особливий емоційний та смисловий ефект: це семантичне та ідейно-естетичне переосмислення досвіду революції, яка зрікається минулого заради майбутнього шляхом примноження злочинів у теперішньому. Розмаїті варіації теми «минуле – майбутнє» у поезії Є. Плужника засвідчують розгортання поряд із міфологічною концепцією минулого / майбутнього іншої концепції – трагічно-екзистенційної. В ній минуле і майбутнє є морально-етичним мірилом, шкалою вимірювання цінності теперішніх вчинків, власне, саме у трагічно-екзистенційній концепції минулого та майбутнього обидві темпоральні категорії становлять нерозривну єдність, яка не

тільки у хронологічному порядку пов'язує факти, події та вчинки особистості, але й є формою «опредмечення і розпредмечення соціальної пам'яті» [65, 4].

У контексті концепції минулого і майбутнього у творчості Є. Плужника ще виразнішою стає міфологічно-титанічна концепція часу, сформована на засадах так званої пролетарської ідеології та ідеї диктатури пролетаріату. Якщо у Плужника минуле і майбутнє тісно пов'язані із теперішнім (зокрема його ліричний герой сприймає час крізь призму події, а цінність минулого і майбутнього теж вимірює і оцінює через серію подій, фактів; саме подія увиразнює сприйняття і того, що було, і того, що відбуватиметься), то у міфологічно-титанічній концепції часу подія виноситься за рамки художнього осмислення, вона подається як доконаний факт, наприклад, уже здійсненої революції, що не потребує осмислення ні в контексті минулого, ні в контексті майбутнього. Часовий розрив, тобто випадіння теперішнього як важливої складової темпоральної тріади «минуле – теперішнє – майбутнє», деформує сприйняття часу і простору, змінює сприйняття історичного минулого та історичного теперішнього (П. Нора), звужує сприйняття історії. Відбувається відчуження від історії, нівелюється значення теперішнього, а майбутнє – сакралізується. Подія і теперішнє як основний простір її функціонування наділені унікальною властивістю – «зв'язувати в пучок розрізнені значення» [106, 36] минулого і майбутнього, але якщо подіям теперішнього не надається значення, вони уявляються дрібними порівняно з величним поступом майбутнього, то сприйняття історії спотворюється.

Соціальна актуалізація майбутнього проявляється також у тих настановах, які озвучувалися як провідні для нової епохи. Наприклад, особливо виразно й чітко їх формулює журнал «Шляхи мистецтва» у статті «Завдання радянської художньої політики»: «Завойовання мистецтва розв'язується в ідейному і психологічному переломі фахівців-художників в бік служби не старому мамонові, а майбутньому, творчості нового життя, нового суспільства, які несе революція. Завдання державної влади формальними зовнішніми заходами регулювати і прискорювати цей потрібний і важливий процес» [43, 93].

Вітання нового часу як славетної доби передчуття майбутнього втілюється, зокрема, у використанні концептуальних образів, словесних формул, які символізуються і водночас актуалізують у тексті культури концепт «майбутнє» як засадничий. У тій же статті дописувач категорично стверджує: «Новий споживач створить і нове мистецтво; старе мистецтво буде повільно еволюціонувати в міру впливу на нього нової пролетарської аудиторії, нового резонансу, нового соціального оточення» [43, 93]. Привертає увагу надмірне вживання прикметника «новий» як антитези до словесної формули «старий світ, старе мистецтво, стара література» та ін., що й знаходимо далі: «Не в ефемерному контакті зі старою базою, а в шуканні нової здорової соціальної бази порятунк і життя. <...> Не взад, а вперед назустріч могутнім потенціями силам всенародного безкласового мистецтва майбутнього через бурі революції» [43, 93]. У наведеному уривку впадають в око словесні формули: «нова – стара база мистецтва», «мистецтво майбутнього», «буря революції».

Семіотизація майбутнього як магістральної теми доби, моделювання у ліриці, прозі, драматургії, ідеології провідного сюжету епохи – сюжету долання старого світу і народження нового – покликали до життя такі візуальні, метафоричні образи, серед яких не знайшлося місця ні теперішньому, ні минулому. Олена Левченко, аналізуючи процеси формування спільного і цілісного простору радянської культури, вказує на те, що вирішальну роль у них відіграв концепт, або домінанта, утопічного (як опозиція до трагічного) світогляду, що легітимізував руйнацію старого, несправедливого, світу і побудову нового, справедливого. «Новий, справедливий, і наш у цьому контексті виступали абсолютними лексичними синонімами» [72, 213]. Причому тріаду «минуле – теперішнє – майбутнє» дослідниця представляє як міфологічну конструкцію тріадичного типу «рай першостворений – рай втрачений – рай віднайдений», активізований у ланці «рай віднайдений» [72, 215]. Відповідно, дослідниця виокремлює революцію як першопочаток раю, деміурга-пролетаря – як засновника нового майбутнього та хаос – як старий світ, а текст нової радянської культури трактує як такий, що вимагав ритуалізації, моделювання візуальних образів нової дійсності й доби.

Підтвердження концепції Олени Левченко знаходимо у статті часопису «Шляхи мистецтва» – «На шляху до пролетарської організації театральності». Автор, що взяв собі псевдонім *Avanti*, пише:

- про «потяг непереможний людства до **театралізації цілого життя**, перейнятого мистецтвом» [1, 53];
- про створення нової форми театру – **театральної арени як нової форми мистецького і соціального буття**, адже саме на ній може розгортатися «замість буржуазного індивідуалістичного ідеалу "великого актора" ідеал великої масової дії, де немає врешті "акторів", ані "глядачів" пасивних» [1, 53];
- про формування «**єдиного театрального плану**», який би допоміг звільнитися від «ідеологічного полону буржуазії», втілив на сцені «революційний сюжет», подав би «старі цінності в нових поєднаннях, новому освітленню», а також нову форму «соціалістичної театральності» [1, 53].

Театралізація буття, масові дійства як провідна театральна форма, спільний театральний план, а також єдиний театральний сюжет, у якому б висвітлювалися провідні фабули епохи, – усе це визначає напрямок розвитку культури та літератури 1920–30-х років у межах тих ідеологічних установок, які формувалися у лоні так званого пролетарського мистецтва.

Загальне відчуття соціального часу в літературі – це оптимістичне вітання прийдешнього та радикальна, докорінна і остаточна відмова від минулого, яке в ідеологічних, соціокультурних та естетичних практиках доби Розстріляного Відродження завжди має негативні, ретроградні ознаки. Особливо нищівною була критика, що прозвучала на XIII Всеукраїнському та VII Всесоюзному з'їздах Рад. У виданні «На фронті культури», підготовленому за матеріалами з'їздів, вказується, що музеї «пропагували націоналістичні погляди на минулу історію України, різними засобами прикрашували минувшину – козацтво, гетьманщину тощо» [100, 10]. Критиковано й істориків, які, на думку ідеологів більшовизму, «прикрашували буржуазно-поміщицьке минуле, виправдовували контрреволюційну роботу

націоналістичних партій» [100, 10]. Отже, у сприйманні, тлумаченні та інтерпретації історичного змісту в добу Розстріляного Відродження можна виокремити такі риси, як: досвід минулого цілковито відкидався як негативний і непотрібний для розбудови майбутнього; він отримав однозначну негативну оцінку – як старий, ретроградний, консервативний і реакційний; у наративних інтерпретаційних моделях минуле змальовується винятково як одіозний і такий, що перешкоджає прогресу нового суспільства, досвід. Звідси зникнення з літератури тематики й проблематики власне історичної (історичної драми, історичної повісті, оповідання чи нарису) – аж до засудження діяльності письменників – авторів історичної прози (як, наприклад, А. Кашенка). І хоча в деяких часописах іще натрапляємо на історичну прозу, зокрема, у журналі «Життя і революція» за 1926 рік (№ 11–12) друкується твір А. Чайковського «Краще смерть, як неволя», однак до середини 1930-х років коло історичної тематики звужується, козацька минувшина стає неприйнятною темою, поступившись темі революційного оновлення землі, народження нового суспільного ладу та занепаду старого.

Типологію формування історичного змісту в соціокультурних та естетичних практиках доби Розстріляного Відродження можна охарактеризувати як оціночно-негативну й критичну. Заперечення досвіду минулого як продуктивного і позитивного було зумовлене потребою витіснення на периферію історичної колективної історичної пам'яті спогадів про українство як цілісну націю та заміщення їх новими соціокультурними та історичними ідентичностями – нової людини, героя-революціонера, будівника майбутнього, представника пролетаріату – і формуванням засад (в тому числі соціокультурних) для утвердження у масовій та індивідуальній історичній пам'яті нової історичної ідентичності – радянської людини. Цей процес у літературі позначений поступовою відмовою від історичної тематики і проблематики, натомість їх заступає тема формування нової людини і майбутнього суспільного ладу, наприклад, як у драматургії І. Микитенка («Диктатура», «Кадри», «Дівчата нашої країни»), М. Ірчана («Дванадцять», «Родина щіткарів», «Підземна Галичина»), де образ минулого – відразливий, гнітючий, натомість образ майбутнього – світлий, позитивний, піднесений. Це сприяло появі

концепцій антиісторії та антиминого, які, на думку Й. Рюзена, здатні «похитнути нормативну структуру сучасності» [125, 99] та «мають на меті підірвати підвалини панівної історичної культури» [125, 100].

3.2. Принципи конструювання нової ідентичності в українській літературі 1920–30-х років

Дихотомія «минуле – майбутнє» в українському соціокультурному дискурсі першої половини ХХ століття – одна з провідних. Вона, власне, визначає специфіку радянської темпоральності та основні концепції часу, які формувалися у 1920–30-х роках. Процеси секуляризації, які припадають у вітчизняному соціокультурному просторі на кінець ХІХ – початок ХХ століття, спричинили до кардинального переосмислення відносин у системі «минуле – теперішнє – майбутнє», а також до перетворення концепції часу в радянській дійсності цього періоду. Темпоритм епохи, коли жили й працювали Іван Микитенко, Мирослав Ірчан, Микола Хвильовий, Євген Плужник, Павло Тичина та інші, можна описати як динамічний і змінний. Динаміка цих змін частково описана В. Головком, котрий, орієнтуючись на ідею циклічного (космогонічного) та історичного типів сприйняття часу Б. Успенського, формулює засади темпоритму епохи. Зокрема, дослідник виділяє два темпоритми – села і міста: перший орієнтується «на природні ритми, де немає ані початку, ані кінця»; другий – «має початок та постійно розвивається» [12, 20]. Він пояснює: «Урбанізація, мілітаризація, колективізація сільського господарства та індустріалізація радикально змінювали глибинні відносини суспільства та часу, трансформуючи циклічний тип сприйняття часу на прогресивний. Вказані радянські кампанії були інструментами режиму, який із різним ступенем жорсткості намагався зруйнувати традиційні підвалини повсякденного світосприйняття і побудувати нове» [12, 20].

У літературі така переорієнтація виявляється у зміні тематики й проблематики творів, що добре простежується на сторінках періодики. Так, тематика заміток, наукових студій, опублікованих у часопису «Киевская старина» за 1882 – 1887 рр.,

стосується переважно історичного періоду у вітчизняній історії, пов'язаного із козаччиною, формуванням козацько-старшинських еліт (про рід Ляшекевичів див. Т. XIX, грудень, 1887 р. [57, № 12]; про рід Савченків див. Т. XIX, листопад, 1887 р.) [55, № 11]; допис «Савва Чаленко (изъ исторіи гайдамачини прошлаго вѣка)» [55, № 11] або «Бытовая малорусская обстановка въ документахъ XVII – XVIII ст.» (див. КС, Т. VI, жовтень, 1887 р. [56, №10]))³. Навіть побіжний огляд статей та заміток засвідчує великий інтерес в українського освіченого читача до теми минувшини, а також принципову орієнтованість на вивчення минулого українського народу, народних традицій та вірувань. Категорія минулого відтак постає як домінувальна та смислотвірна для суспільства кінця XIX – початку XX століть. Саме цей час є добою своєрідного пізнання української нації самої себе – у численних наукових студіях, історичній прозі (повістях, нарисах, романах) та замітках.

Націєтвірні поняття «український народ», «українське селянство», «козаччина», «гетьманство», «звичаї українського народу» активно дискутуються та є дієвим чинником суспільно-духовного життя наприкінці XIX – на початку XX століть. У літературі цей час позначений актуалізації історичної тематики: так, під пером М. Старицького виходять історичні романи «Оборона Буші» (1894 р.), «Перед бурею» (1897 р.), «Молодість Мазепи» (1898 р.), історичні драми «Богдан Хмельницький» (1897 р.), «Маруся Богуславка» (1899 р.); Л. Старицька-Черняхівська пише драму «Гетьман Петро Дорошенко» (1908 р.), С. Черкасенко – «Про що тирса шелестіла» (1916 р.), «Чорна рада. Картина козацького життя XVII ст.» (1918 р.) та ін. Уже цей неповний список опублікованих творів засвідчує популярність історичної тематики в українському літературному дискурсі, а ширше – акцентування у соціокультурному просторі України категорії минулого народу як об'єднуючої та засадничої у розвитку суспільства. Отже, хронотоп епохи, її темпоритм визначаються не категоріями «теперішнє» чи «майбутнє». Вибудовується історична, причинново-наслідкова модель сприйняття минулого, в якій категорія минулого є вихідною. З погляду сучасності українські історики,

³ Наводимо тільки типові замітки та статті, які є показовими щодо тематики матеріалів, опублікованих у часопису.

письменники, інші фахівці та громадські діячі відбирали та осмислювали події минулого, систематизували їх, а «минуле при цьому організується як текст, який прочитується у перспективі теперішнього» (Б. Успенський) [161, 27]. Цікаво, що тематика й проблематика і статей, і художніх творів часто збігаються (так, лише у КС, №1, за 1882 р. знаходимо замітку «Изъ временъ упадка Запорожья» [58, 783–787], статтю «Два акта для исторіи «руины» правобережной Украйны. 1672–1682 г.г.» [58, 368–370], статті «Еще о портретѣ И. С. Мазепы» [55, 370–372], «Къ портрету гетмана И. С. Мазепы» [56, 188–191])⁴.

Семіотично важливі для українського народу події немов вибудовуються в цілісний історичний ряд, формуючи неперервний ланцюг історичного досвіду української нації, систематизований та осмислений; крім того, встановлюються причинново-наслідкові зв'язки між подіями. Якщо йти за моделлю Б. Успенського, то можна зробити висновок, що минуле українського народу формується як цілісний соціокультурний та художній дискурс, в якому акцентуються знакові події, що змінили українську історію, призвели до втрати державності та суверенітету. Історичний досвід, набутий українським народом та його лідерами, й стає предметом осмислення – як на сторінках періодики, так і в художній і науковій літературі. Усе це вписується в історичну модель сприйняття часу, в якій минуле є вихідною точкою колективного соціокультурного досвіду. Минуле набуває позитивних ознак, осмислюється як частина цілісного історичного дискурсу, акцентується на значущості подій минулого, а тому його можна вважати таким, в оцінці якого переважають позитивні характеристики, а суперечливі моменти української історії письменники та історики прагнуть оцінити з погляду значення, яке ті справили на подальшу долю нації та процесів державотворення.

Зміну соціокультурних орієнтирів у першій половині XX століття засвідчує зміна тематики й проблематики художньої літератури. Зокрема, в 1922 р. у журналі «Шляхи мистецтва» публікується поема Миколи Хвильового «В електричний вік». Наведемо рядки з неї:

⁴ Пор. навіть цей короткий огляд із тематикою вказаних вище творів художньої літератури – історичної прози та драматургії М. Старицького, Л. Старицької-Черняхівської тощо.

«Красномовного мудреця Бояна
в хуртовину
промайнула
тінь.

<...>

І молився я:

Отче наш — електричної системи
віку!

На твоїх крицевих віях
запеклася майбуття сльоза» [164, 81].

А перше число журналу «Нова генерація» за 1929 рік відкривається віршем Михайля Семенка «Мій рейд у вічність».

«Не будьте мертвими археологами,
минуле не розкладайте
номенклатурою
чистою.

Гляньте:

в гробниці лежить мумія фараона
і біля неї – його зубочистка.

Міліонні когорти футуристів, як ми,
І вони будували "вічні" стіни і брами
і в боротьбі лягли
грудьми» [130, 6].

Потужними смислотвірними категоріями стають «загірна комуна», «електричний вік» у Миколи Хвильового, «вічність», «майбутнє» у Михайля Семенка та його побратимів-футуристів, «вітер з України» у Павла Тичини.

«Сидить в Бенгалії Рабіндранат:

«Нема бунтарства в нас: людина з глини».

Регоче вітер з України,
вітер з України!

Крізь скельця Захід, мов з-за ґрат:
 то похід звіра, звіра чи людини? –
 Регоче вітер з України,
 вітер з України!» (П. Тичина, «Вітер з України» [155, 95–96]).

Зміна соціокультурних часово-просторових орієнтирів у суспільстві, переакцентація із минулого на майбутнє і теперішнє у радянському суспільстві є однією із основних характеристик, що «передбачало, – як пише Марина Столяр, – незрівнянну цінність майбутнього по відношенню до теперішнього і особливо минулого» [151, 122].

Культ майбутнього у радянській ідеології витісняв на периферію минуле як смислотвірну категорію вітчизняної історії та суспільного буття. Орієнтованість на «те, що буде в майбутньому» зумовлювала ситуацію, за якої минуле втрачало свій сенс, а його пізнання – доцільність, загалом минуле переставало бути самодостатнім. Показово, що процес переакцентації уваги із минулого на майбутнє тривав упродовж першої половини ХХ століття – аж до закріплення нового уявлення про минуле в експозиціях музеїв, підручниках з історії та формування нового уявлення про пантеон героїв вітчизняної історії. Так, 1947 року в журналі «Перець» було опубліковано сатиричну замітку Л. Подчекаєва «Експурсія», в якій автор іронізує над артефактами минулого, що їх демонструють у музеї («Експурсанти потопталися перед вітриною стертих монет, перед портретом вусатого дяді в латах, під яким красувався напис: Портрет невідомого, роботи невідомого художника. Поряд висіли ще два портрети – дами з квіточками та пасербиці герцогині Савойської. Це також були роботи невідомого художника, невідомої епохи і невідомої національності. На стіні у рожевій бархатній рамі вони побачили копію любовного листа якоїсь баронеси Шмутц до дворецького Гете» [118, 7]). А наприкінці замітки акцентує на тому, яке минуле слід демонструвати охочим пізнати давні часи («– Іване Петровичу, невже в цьому місті немає нічого цікавого?.. – Чому ж немає! – сказав Іван Петрович... – А взяти хоча б оцей клен, під яким ми сидимо. Тут колись збиралася наша революційна молодь почитати нелегальну "Іскру". А он у тому будинку, – він показав на знайому вже сіру споруду,

– містилася більшовицька підпільна друкарня... – А з горища будинку купчихи Синьопупенкової вдарили перші постріли повсталих робітників у жовтні 1917 року... А тут під час Вітчизняної війни були барикади ополченців. <...> Наше місто – це справжня історія! Знамените місто! Сам Котовський розмовляв з нами на цьому майдані. І Семена Михайловича Будьонного пам'ятаю. Й Михайла Васильовича Фрунзе. А димарі заводські бачите? Ото праворуч – первенець першої п'ятирічки. А ото, що навпроти, – дітище другої п'ятирічки, найбільший у Європі завод. А наш інститут! А наш новий театр!» [118, 7].

Акцентування на «справжній історії» – характерний приклад того відліку часу, що був прийнятний для радянської ідеології в першій половині XX століття. Точкою відліку нового часу стає не Київська Русь чи козаччина, а революція 1917 року, а категорія «минуле» наповнюється новими смислотвірними компонентами, міфологізується, набуває негативної конотації. Одна із складових категорій образу часу в цей період – шалений темпоритм, який кардинально змінює побут, соціальні сюжети та моделі поведінки у суспільстві.

Темпоритм епохи – шалений, перетворювальний – описує Х. Ортега-і-Гассет: «...Кожна людина більш чи менш ясно відчуває, яке є співвідношення між власним життям і висотою часів, на якій воно розгортається. Є люди, які чуються в умовах сучасного життя як жертва моря, що не може втриматися на поверхні. Шалений темп, яким ми сьогодні живемо, завзяття й енергія, з якими беремось до всього, тривожать людину архаїчної натури, і ця тривога міряє різницю між власним пульсом і пульсом епохи» [109, 27]. Люди «архаїчної натури» у соціокультурному просторі України першої половини XX століття – це представники колишніх вищих верств суспільства, а також селянство, якому більшовицька ідеологія відводила другорядні позиції у новій ієрархії. Саме на них спрямовувалися зусилля нової влади з насадження нової ідеології, які озвучує персонаж драми Івана Микитенка «Диктатура» Григорій Дудар стосовно незаможника Малоштана: «Вирвати його треба з цих пазурів. Назавжди вирвати. З діда-прадіда раб, нелегко йому побороти своє рабство» [93, 65].

Окреслюючи шляхи й перспективи розвитку української літератури цієї доби, М. Скрипник так описує завдання, які стоять перед письменниками нової України: «Виявляти патос соціалістичної творчості у справі перебудовування країни, знайти шляхи, образи й форми відповідно до тих величних процесів, де беруть участь мільйони, – це завдання стоїть перед нашою літературою. Знайти вододіли, які розмежовують від минулої гнилизни, загострюють почуття пролетарської непримиренності до ворожих сил, виявити це в літературному творі, художнім світлом осяйнути сучасність і творчу перебудову роботи – це велике завдання письменника» [139, 75–76]. А культурну місію своїх сучасників М. Скрипник пояснює через ідею утворення нової художньої літератури, «розрахованої на справжнього масового читача, робітничого і селянського» «Треба сміливіш і рішучіш розірвати з забобонами панства в літературі і, використовуючи всі технічні досягнення старого майстерства, виробляти відповідну форму, зрозумілу для мільйонів. Тільки тоді радянська література та її майбутній пролетарський авангард зможуть виконати свою культурну місію, коли розв'яжуть це велике завдання» [139, 264]. Така модель літератури заснована на концептуальних поняттях «вододілу, який відділяє її від минулої гнилизни», «непримиренності до ворожих сил», «форма, зрозуміла для мас» та нові теми – «творча перебудовна робота» [139, 264].

Базовим смислотвірним структурним патерном цієї епохи О. Левченко називає «наративи радянської міфології, втілюваної новим мистецтвом» – це «міфи творення – опис і тлумачення світової події – та героїчні міфи» [72, 101]. Джерелом символічного структурування радянського соціокультурного простору стала революція, а «авангардна художня культура, яка найгостріше реагувала на стихійні психічні потреби мас, зіграла провідну роль у її ритуалізації, призначеній для масового виконання» [72, 283]. Процеси ритуалізації насамперед зачепили провідні концепти світобачення у суспільстві, мистецтві та літературі, зокрема концептуальну тріаду «минуле – теперішнє – майбутнє».

Переструктурування тексту культури та літератури відбувалося цілковито в міфотворчому дискурсі, а концепт творення нового світу, а також пов'язаний із ним героїчний пафос мають надзвичайно важливе значення. Олена Левченко говорить

про те, що «потреба сакрального "початку світу" та первісного впорядкування Хаосу, на яких насамперед по-своєму зосередилися пореволюційна культура, ідеологія та масова свідомість, свідчать про глибину руйнування ієрархій тексту "старої" культури» [72, 192]. Цей період драматург І. Микитенко називає «добом історичних перемог», акцентуючи на месіанському контексті епохи. Одночасно письменник зауважує: «Тематика нашої літератури величезна, велична, і треба сказати, що ми в своїй роботі не проминули ще жодної теми. Ми торкнулися всіх тем – і про індустріалізацію, і про механізацію, і про колективізацію, і про перевиховання людини, і про створення нової людини» [94, 261]. Таке розмаїття тем – відгук мистецтва на соціокультурні потреби доби: соціальні сюжети нового часу подати на сцені, в книзі, в кіно та ін., щоб запропонувати нові поведінкові патерни, нові моделі дій у різних побутових ситуаціях. Звідси тематичне розмаїття, наприклад, драматургії І. Микитенка («Диктатура» – про відносини у системі «робітник – селянин», відносини між селянами різних соціальних груп (бідняк, середняк, куркуль – у новій соціальній ієрархії суспільства); «Кадри» – про студентство; «Дівчата нашої країни» – формування нових концептуальних засад у системі «дівчина – юнак», загалом – про місце жінки у нових соціальних та виробничих відносинах тощо).

Соціальні моделі поведінки доповнювалися формуванням образу нового героя, якого, зокрема, Олена Романенко класифікує як міфологічно-титанічну концепцію людини у літературі, сформовану на засадах типовості, соціальної доцільності дій та вчинків та принципах ідеологічної еволюції героя [123, 17–18]. Ця тенденція відображена у дискусії про «живу людину». Учасники диспуту пов'язували майбутнє суспільства із формуванням у ньому, а відтак і в художній літературі, «типу монолітного більшовика, що своє індивідуальне життя підпорядковує соціальним інтересам» [63, 208].

Дискурс творення нової культури визначає весь темпоритм епохи, а також тісно пов'язаний із ідеєю «перероблення й перевстаткування всього старого світу, всіх психоідеологічних і психофізичних особливостей і якостей людини і суспільства» [126, 5]. Формування не тільки онтологічного міфу, але й пантеону

героїв – звідси поява виробничих мотивів, які б окреслювали імена та образи нових героїв нової соціальної дійсності, аж до дискусії про нову людину, яка розгорнулася на сторінках періодики, у літературних колах та владних інституціях.

Особливу роль у цьому процесі відіграли деієрархізація та семантичне перекодування святкового дискурсу. Формування нової дійсності та нових темпоральних вимірів цієї дійсності було невіддільне від створення та наповнення ідеологічним змістом нового святкового календаря. Він був частиною того загального часового сприйняття, яке визначало буття – спочатку пролетаря, а згодом радянської людини, – оскільки календарні свята і традиції святкування визначають соціокультурну ідентифікацію особистості. Аналізуючи календар радянських свят, німецький дослідник Мальте Рольф зазначає, що свята є часовими маркерами, які не тільки фіксують ставлення до минулого, але й визначають систему координат майбутнього. Але «відзначати свято – значить визнавати прийняту спільнотою специфічну ритмізацію часу», «часову карту» (temporal map) нової доби [122, 139]. Важливу роль у цьому процесі відігравали естетичні компоненти, які творили соціокультурні стандарти святкування, систему ідеологічно маркованих символів, гасел, знаків, які формували радянське відчуття часу, зверненого у майбутнє, а не в минуле. Календар та знакові символи колишніх свят як відгомін минулого ігнорувалися та переосмислювалися, щоб звільнити місце для нових кодів, знаків і нового календарного виміру. Темпоритм цих свят іноді прив'язувався до старих дат, щоб витіснити на периферію свідомості минуле, а також, як пише М. Рольф, «відстрочити буденність», принаймні на певному часовому відрізку переключити увагу людини із теперішнього на майбутнє.

Руйнування буденності та моделювання нового святкового хронотопу – тема новели Миколи Хвильового «Лілюлі», блискучого зразка переорієнтації суспільства на новий циклічний тип сприйняття часу. На це вказує, зокрема, Олена Муслієнко, пишучи, що в цьому творі поєднуються дві концептуально відмінні моделі сприйняття часу – архаїчного, християнського, та нового – карнавального-театрального за своєю суттю [98, 283].

«Символьна політика» (М. Рольф) нової влади була орієнтована не тільки на візуалізацію нових символів, але й на закріплення їх у свідомості людей через масові святкування, збори, демонстрації, а також театральні вистави, масові театральні дійства, які були засобом ствердження нової ідентичності та гуртування довкола нових символів. Інсценування різного роду (театральні вистави, масова хода, демонстрація, агітпотяги, агітпідводи та ін.) були необхідні владі для свого представлення і прийняття, легітимізації і стабільності у суспільних інсценуваннях. «У цьому проявляється "реальність символів" та сила впливу символізації» [122, 25].

М. Хвильовий переосмислює цей факт не тільки у новелі «Лілюлі», але й у новелі «Синій листопад», де змальовує смерть комісара бригади Вадима – у одній кімнаті, в той час як в іншій, коли в усій країні «урочисто ходить по оселях комуна» [164, 210], лунали «агітаційні голоси» нового свята, завітчували залу до мітингу-концерту [164, 212–213]. Однак у «Лілюлі» театральне видовище як частина нового святкового дискурсу осмислюється у нових вимірах. Інтерпретаційні моделі святковості та буденності тут подано через порівняння святкування Різдва і Нового року за новим стилем («Капебеу формально забігло вперед на тринадцять день – по календарю, місяцеслову, Юліанському, і Україна стала жити по Григоріанському новому стилю, "в стилі" уесесер» [164, 358]) – святкування Льолі, товариша Огре, карлика Альоші та мадам Фур'є, якій «ніде стрічати Новий рік» [164, 370]. Але важливішими є концепти нової святковості як нового театру: Льоля ставить пародію на «Лілюлі» Р. Роллана у межах святкування Нового року за новим радянським календарем. Ритуально-символьна мова цієї вистави, як і мова новели Хвильового, актуалізує поняття театральності як важливу ознаку нового часу. Цього вимагала установка «нової театральності» (Л. Троцький) і драматизації, яка б підкреслювала відмінності між «старим» і «новим», «своїм» і «чужим», «пролетарським» і «ворожим». Не менш суттєвим було й акцентування на формуванні піднесеного настрою, знаходження такої художньої форми, яка б закріплювала у свідомості глядача і учасника масового святкового дійства образ нового свята як вселенської радості. Ось як про це пише М. Хвильовий у своїй новелі «Лілюлі»: «О дванадцятій ночі буде Новий рік. Це веселечність» [164, 359]. Форми цієї «веселечності» Льоля

шукає дуже активно, аж до того, що стає «наелектризованою» [164, 358], бо йдеться не просто про виставу, а про пародію на виставу, яка була широко популярною у першій половині XX століття. Твір Р. Роллана, наприклад, був поставлений у Харкові режисером Б. Глаголіним (режисер Б. Глаголін, композитор Б. Яновський, художник О. Хвостенко-Хвостов) 4 листопада 1922 року⁵. Сатиричні колізії конфлікту між Ілюзією-Лілюлі (стрункою тендітною дівчиною із мелодійним голосом, що зачіпає за живе) та Істиною (смаглявкою, одягненою в костюм Арлекіна), у яких Р. Роллан намагається представити сучасне йому буття Європи, в новелі М. Хвильового осмислюються як конфлікт реальності та ілюзорності нової дійсності, як пошук нових художніх засобів, нової мови для нового святкового календаря. І мотив святкового настрою є в цій системі координат ключовим: лірично-тужливий настроєвий тон новели відчувається у чудакуватих настроях товариша Огре, журбі мадам Фур'є, у тому, що карлик Альоша «не говорив і ще сміявся тихо й щиро дивився Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу» [164, 360], що дисонує з тим наративом радості, емоційного піднесення, бадьорості, веселості, які, зокрема, будуть згодом закріплені у формулі «жити стало краще, жити стало веселіше», озвученій Й. Сталіним 1935 року в промові на I Всесоюзній нараді стахановців.

М. Хвильовий в уста карлика Альоші вкладає іронічно-трагічну формулу, яка насаджуватиметься у суспільстві: «... А я чомусь думаю, що паровик гудить спроволюка так: «Ка-пе-бе-у! Ка-пе-бе-у!» [164, 360]. Льоля та товариш Огре її радісно підхоплюють та виносять вирок: «– Ти, Альошо, фантазьор. От і все. ,<...> – Так. Він фантазьор. Але він художник. Це правда: паровик у степу кричить "капебеу". Я теж думав про це, але я не найшов образу. Ти, Альошо, художник» [164, 360].

Акцентування нової символіки та розважання надає «часовій карті» (М. Рольф) доби нового виміру, в якому минуле виноситься на периферію сприйняття, а майбутнє акцентується як джерело нових сподівань, нової радості та нової реальності. Структура часу деформується, а механізми історичної пам'яті

⁵ Новела Миколи Хвильового вийшла друком 1923 р. у журналі «Червоний шлях».

руйнуються. Досвід осмислення минулого чітко вкладається у схему «минуле – старе, вороже, ганебне», а «майбутнє – нове, світле, радісне». Однак, якщо зауважити, що «через пам'ять про минуле тематизуються і сучасне, і майбутнє як виміри актуальної практики життя» (Й. Рюзен) [125, 83], то можна вказати на складний часовий розрив у масовій історичній свідомості. Вона зрікається свого минулого, надає йому негативних конотацій, тлумачить та інтерпретує його винятково у світлі радянської ідеології. Національні норми й цінності виносять за межі актуального для людини першої половини XX століття досвіду. Українська національна ідентичність розчиняється у пролетарській, радянській ідентичності на ментальному рівні, історія та минуле як цілісна метаоповідь руйнуються, і формується новий соціокультурний простір радянської ідентичності. У цьому процесі велику роль відіграв театр, який одним із перших відповів на завдання формування нового темпоритму епохи – драматизувати та наочно представити нові форми буття (театралізувати його). Семіотизація нового темпоритму епохи, в якому акцентується не минуле, а майбутнє, та створення візуальних, лексичних та інших художніх образів – готових формул пояснення дійсності – реалізовується завдяки таким формально-змістовим ознакам театру⁶:

1. Драматизація дійсності через створення образу ворога і ворожих сил, драматичного протистояння добра і зла – як у всьому світі, так і в реальних побутових обставинах. Наприклад, такий конфлікт рухає дію у п'єсі «Диктатура», «Дівчата нашої країни», «Дні юності» І. Микитенка та ін.
2. Міфологізація наративних структур нової епохи, активізація міфу про народження нового світу, початок нового життя. Особливо виразно це проявляється у п'єсі «Кадри» І. Микитенка, де мотив налагодження нового побуту та нових форм навчання студентів – майбутніх будівничих нової країни є провідним.
3. Наявність масово-ритуальних форм (агітпоїзди, театральні вистави із масовими сценами, демонстрації, спортивна хода, масові збори та ін.).

⁶ Розглядаємо їх на прикладі творів Івана Микитенка як найпоказовіших текстів, у яких зафіксовано ідеологічні соціокультурні маркери доби.

4. Використання мовних кліше, семантичних знаків – із виразним ідеологічним акцентом (майбутнє – із чіткою позитивною конотацією («залізний світ наступає на горло. Дудар переміг» [93, 70]; «Клепай нове життя. З нами клепай, організуй колектив, будуй соціалізм...» [93, 52] («Диктатура»)); минуле – із виразною негативною конотацією («Ти куркуль, і твій час минувся» [93, 62]; «Одне слово, погану спадщину дістали ми від генералів та від петлюр» [93, 119] («Кадри»)). Семіотична цілісність підтримується й звуково-музичним рядом, що задає темпоритм бадьорості, жвавості, енергійності. У цьому новому семіотичному просторі акцентуються і «соковитий посвист маневрового паровоза» [93, 81]; «блиснули вогні семафорів іздалеку» [93, 159]; «чутно, як далеко в степу розлягається гудок паровоза і завмирає шум заліза...» [93, 162], і нової пісні («Світить нам, зорі, світи нам, місяцю, / І ясне сонце, вгорі, світи. / А ми вперед сміливо, й гордо, / І переможно будемо йти...» [93, 102]), в якій акцентується концепт «ми» як нової спільноти.

5. Для закріплення нової самоідентифікація глядача використовуються типові, в тому числі побутові, сюжети доби. Вони виступають своєрідною наглядною ілюстрацією поведінкових патернів для широких верств глядачів. Це і установки на нову роль людини у суспільстві («Життя буде для нас, як ми його завоюємо і переробимо по-своєму» [93, 95] («Кадри»); «...що ми тут, соціалізм строїмо чи будемо з дівчатами губить наші темпи?» [93, 281]; «Люди тут не такі, яких я знаю на своїй батьківщині і в інших країнах. Дівчат теж не такі. Вони йдуть у блок. Вони самі хочуть класти бетон. Вони вважають, що не тільки Маркс і Ленін за них, а навіть Жюль Верн» [93, 286] («Дівчата нашої країни»)). Це і формування нового типу героя («...як росте нова людина, що переборює старий світ з його спадщиною – дрібним самолюбством і ревностями, що людина ця – більшовик!» [93, 326] («Дівчата нашої країни»)).

6. Дискурс побутовизму і міщанства в такій літературі – один із малодосліджених, однак дуже активно експлуатований. Він протиставляється

новому, майбутньому, часу і водночас фіксує повторення типових побутових ситуацій, в яких так само опиняється новий персонаж. Для цього, наприклад, І. Микитенко використовує мелодраматичні сюжетні лінії в «Дівчатах нашої країни» чи детективно-пригодницькі в «Диктатурі», а також протиставлення уявного майбутнього, яким живуть студенти нової країни в «Кадрах», – світу старому, який вони спостерігають у сцені під назвою «Геть стару Одесу!»⁷.

7. Формування нового пантеону героїв. Зі сцени (в прямому значенні) зійшли історичні, або так звані фольклорні, персонажі – натомість на сцену вийшли нові герої. Найприкметнішою рисою такого персонажа є монументальність, пафосність учинків та міфологічно-титанічні риси характеру (насамперед ідеться про превалювання позитивних та ідеологічно витриманих рис характеру).

8. Маса – у залі, маса – на сцені («І вже як ми вростемо, то й сто чортів, не тільки сто Дударів нас не викорчують» [93, 60] («Диктатура»); «Одного знищите – десять залишаться. Сто народиться! Тисячі Голощуків! А нас – мільйони» [93, 151] («Кадри»)), а також риторика «ми», яку використовує І. Микитенко у п'єсі «Кадри»⁸ («...ми всі члени комсомолу» [93, 270], «...перед молоддю стоїть теперішнє завдання створити комуністичне суспільство» [93, 151]; «Ах ви ж... комсомолія!» [93, 151]). Масовість відігравала роль однієї з показових ознак доби та сприйняття часу: нові форми святкувань, нову ідеологію та новий соціальний устрій потрібно було зафіксувати як тотальні явища, підтримувані усім суспільством⁹.

У художній літературі відображалися нові соціокультурні ієрархії, нове уявлення про «минуле – майбутнє», за допомогою яких влада намагалася структурувати соціальне обличчя суспільства. Із форм національної та соціальної

⁷ У цій сцені студенти розкопують у глибинах університетської бібліотеки книгу із описом крамничок дореволюційної Одеси і дивуються, що серед масивних томів ледь можна знайти потрібну для навчання літературу [10, 125-126].

⁸ Привертають увагу назви п'єс Івана Микитенка – використовується виключно форма множини іменників («Кадри», «Дівчата нашої країни», «Дні юності»), – які додатковий раз закріплюють відчуття тотальності та монолітності нової соціокультурної реальності, завдяки чому формувалися засади нової колективної ідентичності – спільноти нової формації.

⁹ Звідси, зокрема, бадьорі повідомлення про те, що у демонстраціях 1927 року в Москві участь взяли мільйон осіб, а у 1934-му – півтора мільйони. Сюди ж можна віднести таку рису драматургії, наприклад, І. Микитенка, як масовість у виставах: часом у п'єсі було задіяно до півсотні акторів.

ідентифікації вилучалося минуле як цілісний неперервний простір. Спогади про нього, як і історична пам'ять народу, його пам'ятники, видатні історичні особистості, свята та ін., деформувалися, а в уяві глядача театральних вистав, читача художньої літератури фіксувалася нова інтерпретаційна модель минулого – негативна. Історія як цілісна метаоповідь набувала нового вигляду: акцентувалося формування не нації як потужного соціокультурного утворення, а радянської людини, історія якої починається з нової дати – революції 1917 року. Причому в новий ідеологічно витриманий літопис вписувалися соціально марковані теми (тут витікали так званої виробничої тематики у прозі та драматургії), нові моделі поведінки людини, нові символи та художні прийоми. Досвід минулого витіснявся на периферію, і українська література першої половини XX століття все більше звертається до образу часу як Майбутнього. Це призведе до трагічних наслідків у соціокультурному плані розвитку суспільства, адже «саме майбутнє – це лише половина справи». «Людське життя орієнтує себе в часі загалом і завжди в поєднанні очікування й пам'яті. За відсутності пам'яті майбутньому бракуватиме саме культурного елемента живого минулого, що перетворює наше майбутнє на орієнтирну часову перспективу, бракуватиме частки нашого «я», нашої ідентичності, без чого майбутнє хирітиме від змістової порожнечі» [122, 324]. Саме поняття «змістова порожнеча» характеризує твори, наприклад, І. Микитенка, написані «на злобу дня» із чіткою соціокультурною орієнтацією на майбутнє: вони зійшли із авансцени великої літератури, поступившись місцем творам, у яких минуле актуалізує історичну пам'ять українського народу. Однак ця сторінка в історії української літератури ще буде попереду, в трагічні 1960-ті, в зимні 1970-ті, в переломні 2000-ті, коли вітчизняна література й українське суспільство шукатимуть нових вимірів ідентичності – на засадах шанобливого ставлення до свого минулого. Саме в ці переломні моменти з'являться твори, в яких буде актуалізовано історичну тематику й проблематику та переосмислюватиметься категорія минулого («Маруся Чурай», «Берестечко» Ліни Костенко; «Собор» Олеся Гончара; «Дім на горі», «Тіні зникомі» Валерія Шевчука; «Диво» Павла

Загребельного; «Танго смерті» Юрія Винничука, «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко та інші).

3.3. Темпоритм епохи в драматичних творах Івана Микитенка

У драматичному мистецтві темпоритм – важливе поняття, яке визначає динаміку розвитку дії, логіку та інтенсивність організації сценічної дії та відчуття сценічного часу в акторів. Літературознавча енциклопедія визначає темпоритм як «тип розвитку дії в художньому творі, що може бути прискореним або уповільненим, плавним або бурхливим» [76, 474]. Та це тлумачення не дає повного уявлення про впорядкованість та організованість усіх компонентів спектаклю, чергування мізансцен, декорацій, вихід персонажів, зміну масових сцен монологам, а також їхнє співвідношення у загальній схемі спектаклю.

Сценічний темпоритм – явище, яке не тільки охоплює змістовий рівень тексту, але й визначає темпоритм дії: від найменшого руху актора до усієї вистави. Відчуття та відтворити їхню цілісність – надскладне завдання, яке стоїть перед режисерами та акторами. Водночас варто зауважити, що драматичні твори здатні моделювати соціокультурні ситуації, поведінкові патерни суспільства, які також відображають загальний темпоритм періоду створення твору, призначеного для сценічної постановки.

Театралізація буття та наслідки перевлаштування дійсності завдяки зміні соціокультурних орієнтирів – одна з тем, у якій актуалізується проблема співвіднесеності темпоритму епохи з його втіленням у художній творчості.

Вихідною тезою для розвитку ідеї взаємозалежності між темпоритмом епохи та темпоритмом драматичних творів є ідея, актуалізована у працях представників нового історизму, – взаємозалежності між літературою та соціальним розвитком суспільства, а також історією. Представник нового історизму С. Грінблатт у праці «Формування "я" в епоху Ренесансу: від Мора до Шекспіра» пише, що література є «частиною системи знаків, які становлять цю культуру», а літературний текст

уписаний у текст культури, є «поетикою культури» [15]. Взаємозалежність між двома типами дискурсів – літературним і власне історичним – зумовлює те, що «соціальні акти самі завжди включені до системи суспільних сенсів і завжди сприймаються – навіть самим учасниками – за допомогою акту інтерпретації, водночас слова, з яких складаються обговорювані <...> твори літератури, завдяки своїй природі суть відкритий вияв такого включення» [15]. Соціальне побутування тексту у світі та соціальне побутування світу у літературному тексті – методологічна стратегія, застосована до аналізу творів Івана Микитенка.

Прямий зв'язок між темпоритмом драматичного мистецтва та темпоритмом епохи засвідчує невелика замітка Б. Сушицького, опублікована в «Новій генерації» за квітень 1930 р. у межах дискусії про майбутнє театру. У статті «Кінець репертуару» автор виділяє окремий розділ – «Темпи». Темпоритм сучасного життя, на думку дописувача, випереджає можливості сучасного театрального мистецтва. Автор навіть називає п'єсу І. Микитенка «Диктатура», яка користувалася популярністю в цей період, застарілою, оскільки тема продрозверстки вже зійшла з історичної авансцени. Міркування Б. Сушицького категоричні: «...Зі смертю актуальності вмере й п'єса. <...> театр не встигає за темпами життя. Театр плентається позаду» [153, 36]. І як джерело сюжетів і тем для театральної сцени 1920–30-х років зазначає газету, хоча говорить, що вона «на жаль, на шляху до сцени проходить лабораторію письменника й там затримується, втрачаючи актуальність. «Звідси висновок – треба знищити цю лабораторію, що стає на перешкоді театрові» [153, 36]. І далі: «П'єси не пишуть. Оброблений газетний матеріал частинами передається до режштабу. Режштаб негайно переводить його в театральні форми. Коли, нарешті, матеріялу буде досить, видовище демонструють глядачеві» [153, 36].

Темпоритм епохи відтак ставиться, на думку, автора у пряму залежність із темпоритмом драматичного твору, котрий призначений для постановки на сцені. Огляд періодичних видань 1920–30-х років, в яких висвітлювалися проблеми театру та перебіг театральної дискусії («Нова генерація», «Життя і революція», «Радянський театр» та ін.), засвідчує перехід театрального мистецтва цієї доби на

принципово нові орієнтири. Це масовість, динамічний сценічний рух, видовищність та соціальна актуальність тем. Ці засади – пряме відображення того темпоритму епохи, яким він убачався сучасникам Івана Микитенка: рух, динаміка, оновлення, масштабність, масовість.

Вистава у театрі радянського періоду постає як символічне й образне видовище, яке мусило б підтвердити та зафіксувати якісні зміни в житті – на побутовому, соціальному, ідеологічному, символічному рівнях. Використання символів нової епохи стає невід’ємною частиною такої вистави, а вистава мислиться як динамічне явище, що має ритм маршу, який відповідає світовідчуттю людей та символізує початок нового міфологічного часу.

Символічний універсум епохи та культурні форми його репрезентації втілені в плакатних формах, виставах-агітках, масових святах. Вони сприяли формуванню ціннісних установок суспільства та є невіддільною частиною ідеї оновлення буття, якісних змін соціального життя, коли минуле помирає, а його змінює нове життя, спрямоване в майбутнє.

Як образно-символічне та масове видовище театр виконував у цей час подвійну функцію: він демонстрував нові форми буття (навіть на побутовому рівні) та відображав ідею динамічних суспільних змін, часто перетворював глядача на активного співучасника нового символічного руху. Створення нових культурних кодів було важливим завданням, яке стояло перед театром цього періоду. В цій системі кодів минуле отримало негативні оцінки, а майбутнє – позитивні: відмова від старого світу на користь світу прийдешнього символізувала і соціальну перспективу суспільства, і програму його дій, і форми соціокультурного буття.

Соціокультурна функція театральних видовищ цього періоду:

- Стан причетності – психологічний стан ототожнення та зближення із персонажами на сцені; виникає внаслідок співвіднесення та співпереживання глядача.
- Єднання – глядач, порівнюючи себе із персонажами-акторами, переносить ігрове видовище на своє реальне життя, асоціює персонажів п’єс із собою, а вчинки персонажів – із своїми вчинками. Крім того, саме у цей період

акцентується нова роль глядача та актора. Перший – активний співучасник дії, а другий – частина тих масових видовищних і динамічних сцен, які розігруються на сцені.

- Акцентує на маркованих символічних образах, які формують нову соціокультурну ідентичність у глядача – як на рівні соціальному (куркуль, робітник, студент за нової влади та ін.), так і на рівні психоемоційному, побутовому, культурному (нові пісні, деталі одягу, ситуації, події, вчинки та ін.).

Поширення нового соціокультурного простору в суспільстві, а також моделювання художньої реальності у новому радянському театрі, здійснювалося на засадах міфологічного світосприйняття, описаного Ю. Лотманом: «міф усіх революцій про замкнений, відсталий, непорушний світ минулого та динамічний, романтичний за своєю природою світ майбутнього» [84, 412].

Націленість на майбутнє як потужний соціокультурний код образно описує один із провідних драматургів першої половини ХХ століття – І. Микитенко: «...Замість формули «краще не родитись» породили формулу «краще не вмерти», піднесли філософію безмежного соціального оптимізму, перемігши на шостій частині світу і стоячи на порозі світової перемоги пролетарської революції» [94, 390]. Отже, концепт минулого було замінено на концепт майбутнього. В теології соцреалістичних кодів майбутнє посідає провідну роль, а ретрансляція суспільних міфологем відбувалася у формі, найбільш прийнятній для масового глядача.

Ідеологема майбутнього – одна з провідних у загальному темпоритмі цього періоду зокрема й усієї радянської епохи загалом. Радянський хронотоп моделюється довкола ідеї майбутнього, яка легітимізує й остаточно закріплює руйнацію старого й побудову нового світу. В ній можна виокремити такі важливі темпоральні ознаки, як динамізм, масовість, антитезовість (протиставлення старого і нового у відповідних ідеологічних координатах), високий ступінь драматизації та героїзації – аж до граничного емоційного напруження, імпульсивний темпоритм, високе інтонаційне напруження.

Драматичні твори І. Микитенка побудовані так, що ці темпоральні ознаки втілені на усіх формально-змістових їхніх рівнях. Завдяки активному залученню хронотопу майбутнього та протиставленню його хронотопу минулого моделюються специфічні час і простір. Так, у п'єсі «Кадри» це пов'язані між собою, однак антитезові за суттю пари «завод – колгосп», «місто – село», «заводська громада, яка направляє Григорія Дударя до села – сільська громада, в якій є й незаможник Малоштан, й голова комнезаму Нечай, й Чирва», а також «старий і новий світи» («Розійшлися ми, як ті дві гілки на дереві, – каже незаможник Ромашка. – Твоя в старий світ, а моя в новий. Твоя до тих, хто гнітив, моя до тих, хто визволив. Ти боровся проти нас, а ми проти тебе. Так що не серчай, що ми перемогли. На те й боротьба» [94, 68]. Антитезовість підкреслюється ще й концептом боротьби, присутнім чи не в кожній п'єсі І. Микитенка, наприклад, у фінальній сцені «Диктатури» Дудар звертається і до персонажів, і до глядачів: «...Перед нами ще море роботи і цілий океан боротьби» [94, 78]; «Боротись і пломеніти. <...> боротьба наша жорстока і разом – прекрасна, велика боротьба за новий світ» [94, 78].

Це формує, на думку Л. Гудкова, негативну соціальну солідарність громадян, а в семантико-стилістичному просторі п'єси моделює концептуальний символ доби – напруженого ідеологічного протистояння між революційним та контрреволюційним, між майбутнім та минулим, старим світом і новою дійсністю. На думку Олени Левченко, «простір терору для радянської людини, яка, по-перше, зазнала еволюційних глобальних процесів втрати регулюючих функцій інстинктів та втрати традиції, що поєднувала її з природою, а по-друге, була революційно відірвана ще й від своєї власної історії, – цей сповнений емоційної екстремальності простір, що первісно поляризував світ у драматичному протиборстві добра і зла, рятував психіку від екзистенційного вакууму, а всім жертвам та труднощам надавав високого "релігійного" змісту» [72, 174].

Драматизація дійсності – ще одна ознака тієї темпоральності, яка притаманна п'єсам І. Микитенка. Драматичні протистояння нового й старого, наприклад, акцентуються у п'єсі «Дівчата нашої країни», де темпоритм твору задається протиставленням образів Лариси Лотоцької і Марії Шاپіги та мелодраматичними

колізіями сюжету, які, безперечно, поступаються ідеологічним протистоянням персонажів. Прикметно, що у творі опозиція «старе – нове» зреалізована і на рівні слів-символів («Хіба ми за акафістом працюємо? Ми ж нове життя... Ми є цілий світ...» [93, 256]; «А може, вона новітня Жанна д'Арк?»; «Хай вас утішить те, що вам залишились легенди про минуле, а нам – про сьогоднішнє і майбутнє» [93, 285]). Апогею це протиставлення сягає у слова інженера Лотоцького, котрий упевнюється у потужності прийдешнього способу життя, невідворотності змін та інакшості дівчат «нашої країни»: «Може, саме через те я бачу, як із колишнього свинопаса чи коваля народжується Архімед, із комі – винахідник, із темного свана – великий поет людства, із раба – Бетховен!» [93, 306]. Драматичні колії у цьому творі підтримуються не тільки використанням мелодраматичного компонента, але й музичним оформленням – видовище набуває синтетичного характеру, глядачеві пропонується ще один символічний ряд – музичний. Пісня «Нехай же слава зоряна / летить і вдаль, і вшир...» протиставляється старим романсам, які виконують Шмелетюк («И странная тоска теснит уж грудь мою...» [93, 262]) і Лотоцька («Я думаю о ней, я плачу и люблю» [93, 263]). Дріб'язкові і їхні любовні пригоди, яким під кінець вистави Маша Шапіга кладе край: «... Як росте нова людина, що переборює старий світ з його спадщиною – дрібним самолюбством і ревностями, що людина ця – більшовик!» [93, 326]; «Я хочу розповісти про один бій на нашому будівництві. Бій за людину, за товариша, за члена комсомолу, що був загубив свою гідність, став обдурювати своїх товаришів, почав рекламувати себе в газетах. Ради ворожої жінки він оддав був усе, що має член комсомолу...» [93, 326].

Роль мелодраматичного сюжету в таких творах – не тільки данина так званому старому театру, але й художній засіб, спрямований на те, щоб на сцені представити ситуацію, близьку кожному глядачеві у залі, викликати почуття причетності, дати широко ілюстровану картину долання «старого» у собі та своєму житті. Самоідентифікація в обставинах нової соціокультурної ситуації та новій дійсності завдяки мелодраматичному компонентові спрощується. Одночасно мелодраматичний компонент, звернений до приватного життя особистості, моделює і пропонує глядачеві лінію поведінки у подібних ситуаціях нового побуту, а також

виконує функцію «впорядкування у побудові тексту нового життя, у тому числі й тексту культури» [72, 140].

Соціально-побутові сюжети старої доби (в тому числі тривіальні мелодраматичні) отримують у п'єсах І. Микитенка нове прочитання – у контексті ідеологічного протистояння «свій – чужий», «друг – ворог»: у «Диктатурі» це протистояння Дудар – Чирва, а також вагання Малоштана, у «Кадрах» – старої професури Белого, Богоявленського, Сльозкіна та ін. із новим студентством Оленою Чередою, Тарасом Роботягою, Миколою Прядкою тощо, а у «Дівчатах нашої країни» – це протиборство Маші та Лотоцької, Маші і Шметелюка, причому розв'язання цих конфліктів відбувається цілком у дусі міфотворчості, коли перед читачем не просто один герой, який протистоїть натовпу, а герой-маса (Тетяна Свербілова) [127, 424], герой-моноліт, герой – частина нового цілого. У п'єсах І. Микитенка герой-маса – не випадковий образ, а наскрізний, концептуальний. Він відіграє важливу роль у легітимізації запропонованого образу реальності, адже у новій соціокультурній реальності виходить на авансцену історії перед героєм-індивідуалістом – як у реальному житті, так і у виставі.

Про театр як колективну творчість актора, режисера і глядача пише Б. Сушицький [154, 45], наголошуючи на колективній сутності театального мистецтва. Однак не тільки цим зумовлюється звернення до героя-маси. Герой-маса – це один із найбільш потужних образів, яким визначається темпоритм епохи, зокрема темпоритм вистав І. Микитенка. Драматург прагне відтворити поступ мільйонів у новій країні, а масові сцени із апелюють до ідеї масштабних перетворень у новій країні. «Хіба ж великі натхнені соціалістичні почуття і мрії кращих людей нашої країни не всмоктуються мільйонами», – ставить риторичне питання письменник 1935 року [94, 317]. Або: «Ніхто з нас не герой. Всі ми – ніщо» [93, 256]. Крім того, у кількох п'єсах І. Микитенко звертається до цього концептуального образу-символу через такий художній прийом, як масові сцени. Так, у п'єсі «Диктатура» бере участь 45 персонажів, окрім учасників загальних сцен, у «Кадрах» – 41 персонаж, у «Дівчатах нашої країни» – 30 (також без урахування учасників масових сцен). Маси на сцені, як і глядацькі маси (про це – Курбас,

Корляків, Скрипник, Сушицький) у залі, формували відчуття тотальної причетності до театрального дійства, нівелювали межу між сценою та залом, ігровим простором сцени та реальним простором буденного життя. Масовізм як новий семіотичний вимір радянської реальності підтримувався і такими масовими актами, як паради, святкова спортивна хода, агітпотяги, масові святкування нових свят, збори трудових колективів, масові будівництва нових заводів та ін. Маса загалом – новий візуальний і семантичний код епохи радянської доби, а масові сцени у п'єсах І. Микитенка активізували наратив тотальності, монолітності й згуртованості довкола нових концептуальних образів і соціокультурних орієнтирів у суспільстві. Власне, це згодом радянська ідеологія експлуатуватиме як засаду формування нової ідентифікації спільноти під назвою «радянський народ», ігноруючи інші засадничі ознаки (наприклад, національну ідентифікацію).

Відносини у тріаді «автор – маса – глядач» відображають зміни естетичних домінант у театрі доби Розстріляного Відродження: у містеріях уже нового світу, який відмежовувався від старого, емоції та думки глядача важили багато більше, аніж авторське бачення і потрактування дійсності, тому задіявання у драматичних творах натовпу, юрби, спільноти людей стає обов'язковою ознакою композиційної та сюжетної будови твору. Глядацькі маси у залі та маса персонажів на сцені – ось, вочевидь, головні складові театралізованих дійств, вистав цього періоду. Своєрідне містерійне єднання цих двох масових складових (глядацької аудиторії та персонажів – учасників масових сцен, учасників демонстрацій та глядачів, які прийшли на них подивитися тощо) руйнувало «кордони між минулим та майбутнім, залом і сценою, реальністю та ілюзією» [72, 199]. Про емоційний відгук зали І. Микитенко написав у листі від 12.09.1929: «Розповідав Первомайський, що на одній виставі «Диктатури» він нарахував 112 реaguвань зали. Все це дуже приємні відомості» [94, 502]. Отже, соціокультурний простір доби вирізняється зростанням ролі мас й зменшенням ролі індивідуальності, а також ролі автора, перекладання його функцій на ідеологічні концепти та установки доби. Масовізм стає соціальним актом, включеним до спільних для усіх членів нового суспільства установок – формування

«я» колективного, а не індивідуального. Крім того, це прояв нової ідентифікації – на противагу старій, соціальній чи етнічній.

Масові сцени й велика кількість акторів надають п'єсі нового темпоритму. Увагу глядача прикуто не до динаміки внутрішніх пошуків персонажа, які він може виявляти в монологіях (як монологи Дорошенка у п'єсі «Гетьман Петро Дорошенко» Людмили Старицької-Черняхівської чи монологи Сірка у драмі «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка), а до динаміки зміни картини як монолітного образу-символу. Цей прийом використано в побудові сценічного малюнка п'єси «Кадри». Її композиція створена за принципом калейдоскопічної зміни сцен, картин та дій (121 раз змінюється кількість учасників сцен – як масових, так і за участі окремих акторів, а деякі сцени – це усього лише короткий монолог персонажа, наприклад, XVI – «Гармаш учиться», XVII – «Учиться Неронов», XVIII – «Учиться Прядка», XIX – «Учиться Котя»).

Водночас варто зауважити, що організуючим началом у творах І. Микитенка поряд із героєм-масою є і герой-зразок – ідеалізований персонаж, наділений чеснотами, які цілковито відповідають морально-етичним установкам нової людини, більшовика, учасника боротьби за світле майбутнє. Такий героїчний персонаж – цілковито у дусі тієї міфологічно-титанічної моделі буття, яка творилася на сцені радянського театру. Він – зразок поведінки для глядача, узагальнений та, як писав І. Микитенко, «не нагадує відомих мені суб'єктів, кожного зокрема, але нагадує їх усіх своєю соціальною суттю» [94, 405]. Такому персонажеві притаманна плакатність рис характеру, тобто чітка кореляція між його образом та соціальним статусом. Причому автор однозначно акцентує на одній провідній рисі, чітко артикульованій та соціально значущій у новій картині дійсності: Малоштан («Диктатура») – незаможник, Чирва («Диктатура») – куркуль, Дудар («Диктатура») – свідомий свого майбутнього робітник тощо. Статичні характери й динамічно змінювані сцени надають п'єсам І. Микитенка особливого пафосу – міфологічно-тотального, титанічного, зорієнтованого на відтворення нової соціокультурної реальності.

Пафос перетворення і змін зумовлює й динамічність сценічної дії у п'єсах І. Микитенка. Це і швидкість чергування мізансцен (вона дуже висока, зокрема, у п'єсі «Кадри»), і поява і вихід зі сцени персонажів, і інтенсивність внутрішнього емоційного напруження. Останнє в письменника досягається за рахунок інтонаційного оформлення творів (значна кількість окличних речень, пісень чи, наприклад, наявність наскрізних звукових образів у творах: у п'єсі «Кадри» це гудок паровоза, що звучить на початку, в середині та наприкінці п'єси і чітко асоціюється із семафорами майбутнього у творах Михайля Семенка, Миколи Хвильового та ін.). Закладений у п'єсах темпоритм та інтонаційне поле п'єси не тільки засновані на принципові динамічного руху акторів, масових сцен, коротких діалогів чи так само коротких монологів. Основа темпоритму у творах І. Микитенка – зовнішній соціальний імпульс епохи, ідеологічна установка на активне перетворення дійсності. Звідси такі формально-змістові ознаки творів, як швидкість інтонування тексту (у п'єсах «Диктатура», «Дівчата нашої країни», «Кадри» присутня значна кількість окличних речень, гасел), наявність енергійного музично-звукового супроводу (гудки потягів і пісня «Світить нам, зорі...» у «Кадрах», «клекіт молотків і гарчання електрошлангів» у «Диктатурі» [93, 7]). Такий темпоритм приховує у собі не тільки зовнішні впливи, які безпосередньо діють на глядача, але й внутрішній зміст, котрий живить його почуття (К. Станіславський [149]).

Іншу важливу ознаку темпоритму – зміну подій та фабульну динамічність – у своїх п'єсах І. Микитенко робить інтенсивнішою завдяки:

- 1) зверненню до класичних мелодраматичних (як-от у «Дівчатах нашої країни») або детективних («Диктатура») сюжетних ліній;
- 2) насиченості короткими сценами («Кадри»). Так досягається ефект бурхливості подій, які приковують увагу глядача, за одночасного зведення до мінімуму інтенсивності психологічного напруження.

Жвавість музично-звукового супроводу вистави та одночасне динамічне перефокусування уваги глядача (з побутової лінії – на ідеологічно витриману («Кадри»), з мелодраматичної – на ідеологічно витриману («Дівчата нашої країни»), з детективної – на ідеологічно витриману («Диктатура»)) надають п'єсам

енергійного сценічного малюнку, жвавого поліхромного темпоритму. Найважливішими символами вистав є масові сцени, активні полілоги, форсована інтонація (гасла, вигуки, окличні речення). Все це створює напружений ритмічний пульс, на який накладається динамічне розгортання подій, насичує сценічний час і у певний спосіб моделює сприйняття часу глядачами – активна темпоритмічна структура п'єс І. Микитенка втілює ритм і темп нового часу нової країни. Це ритм і темп Майбутнього, яке письменник прагнув зафіксувати у своїх творах. 1936 року у статті «Радість життя», опублікованій у журналі «Радянська література», він зауважував: «Ми відстаємо від життя країни в мистецькій своїй роботі; найбурхливіші й найпрекрасніші явища ми часто не встигаємо зачерпнути в свою душу так повно, щоб вони, перетворені, знов вилилися у життя у формі мистецьких пам'ятників епохи» [94, 332]. Риторика цієї цитати, які і дібрані слова («найбурхливіший», «ми відстаємо», «перетворення», «пам'ятники епохи»), відображає загальне сприйняття часу в добу Розстріляного Відродження.

У Микитенка час сповнений потенціалу перетворень і змін, це час тривог і надій, він заповнений вщент подіями. Відтак у його п'єсах відсутні темпоритмічні паузи, місць, не заповнених форсованими інтонаціями, жвавими масовими сценами, енергійною зміною ситуацій та обставин, в яких опиняються персонажі. Й усе це – у жвавому музично-звуковому оформленні. Час у п'єсах І. Микитенка – нервовий, летить, спрямований із теперішнього в майбутнє. Інтенсивність смислового розгортання такого образу часу активізує відчуття темпоритму нової епохи.

3.4. Художні моделі минулого в творчості Мирослава Ірчана

Рецепція образу минулого та майбутнього у драматургії Мирослава Ірчана виявляє потужну силу опозиційної пари «старий світ – новий світ», що притаманно не тільки творчості цього драматурга, а й іншим творам українських письменників 1920–30-х років. Так, Г. Семенюк вказує на те, що творчі шукання драматурга були

зорієнтовані на експеримент: «Експериментальність драматургії М. Ірчана визначалась пошуками нової тематики, адекватній революційній епосі» [131, 147]. Справді, революційний поступ нової доби та прагнення знайти адекватне жанрово-стильове втілення цієї теми – тематична і жанрово-стильова домінанта у творчості М. Ірчана. Соціально-політична тематика п'єс М. Ірчана як провідна зазначалася у критиці того часу. Так, Ю. Смолич указував, що його твори «кожним рядком кликали до революційної боротьби» [144, 167]. Він також висловив міркування про те, що Ірчанові доводилося, орієнтуючись на запити нового глядача, не тільки шукати нових незвичайних сюжетів, але й «вдаватись і в мелодраму, і в дешеву ефективність». [144, 165]. Згодом, аналізуючи творчість М. Ірчана, Л. Новиченко виокремить у ній кілька важливих тематичних та стильових домінант:

1) тісний зв'язок із суспільними ідеалами нової епохи, майбутнього, нового часу тощо («...художня творчість для М. Ірчана була невідривною від боротьби за передові суспільні ідеали» [105, 14]);

2) увага до актуальних тем доби, навіть більше – у деяких п'єсах в основу фабули покладено цілком реальні факти і події, про які письменник дізнався з преси («Родина щіткарів») чи взяв із власного досвіду («Дванадцять»); Л. Новиченко називає це прагненням і «почесною справою давати читачеві "гарячі твори" – тобто твори, присвячені гострим проблемам сучасності» [105, 14];

3) наявність такої ознаки, як агітаційність, яка у творчості драматурга пов'язана із використанням художньо спрощених символів, образів-схем, умовності, піднесеності як стильових прийомів, символічності ситуацій та образів [105, 16].

Міркування Л. Новиченка систематизує та підсумовує С. Хороб, котрий зазначає, що для індивідуально-авторської свідомості М. Ірчана притаманний певною мірою еклектизм художнього мислення, синтез «взаємозаперечувальних елементів драматургічного мислення молодого література як синтез стильових домінант» [165, 93]. Дослідник також указує на співіснування у драматургії М. Ірчана, з одного боку, «надуживаного декларативно мітингового пафосу, а відтак певного схематизму у розстановці непримиренних сил, радше за їх класовою

приналежністю, соціальним станом», з іншого – елементів символізму та неоромантизму [165, 93].

Такий еклектизм, вочевидь, зумовлений тим, що в основу хронотопу п'єс М. Ірчана покладено особливий темпоритм. Він, до речі, цілком відмінний від темпоритму драматичних творів І. Микитенка. Якщо у І. Микитенка темпоритм вистави визначає майбутнє як стильова й тематична домінанта, а також цілковите заперечення минулого, що перетворює виставу на живу театралізовану ілюстрацію революційного сюжету доби, то темпоритм п'єс М. Ірчана визначається не стільки стремлінням показати рух до світлих ідеалів майбутнього, скільки прагненням виявити у теперішньому сили і ситуації, які ведуть до зміни соціального стану та соціально-політичних уявлень людини нової епохи. Така відмінність зумовлена насамперед тим, що у драматургії М. Ірчана темпоритм визначається не стільки майбутнім як часовою і просторовою домінантою, скільки теперішнім, яке мислиться як вихідна точка зміни майбутнього. Факт і подія у композиційній та образній системах творів драматурга мають велике значення, тоді як у І. Микитенка факт і подія у загальній структурі п'єси поступаються декларативності, пафосу очікування майбутнього. У М. Ірчана динаміку розгортання сюжету п'єси творить рух до майбутнього через подолання смерті, бідності, насильства тощо, а у І. Микитенка сюжет і конфлікт, як і темпоритм вистави, мають інший характер – вони не динамічні, а сталі, розстановка сил і характерів статична, темпоральна структура п'єс має ознаки вже розв'язаного конфлікту, уже здійснених вчинків, уже сформованих характерів.

Цікаво, що М. Ірчан картину сучасності сприймав як рух до змін, а не готові зміни. Так, у лірико-філософській збірці «Проти смерті» він написав: «Крок за кроком, встеляючи трупом землю, посуваються тисячі перших хоробрих, і з кожним кроком їх все більше і більше, і з кожним роком людський океан грізніше бурунить, клекотить. Цей неповздержаний похід проти смерті, проти насильства і брехні. Не до нового насильства, не до безладдя, а до найвищого досягнення – мудрого, вільного життя» [48, 12]. Засновуючи свої п'єси на реальних фактах, М. Ірчан прагне увиразнити завдяки цьому ті потужні устремління до майбутнього і нового,

які нуртують у суспільстві, однак, не маючи можливості реалізації, призводять до фатальних і драматичних наслідків. Факт (причому переважно факт кривавий, як у п'єсі «Дванадцять», так і у п'єсі «Родина щіткарів») дає змогу авторові розгорнути реалістичний сюжет на тлі символічного перетворення людини і суспільства, посилити емоційний контекст, залучивши до нього не тільки пафосні, але й екзистенційно-трагічні інтонації. Подія як доконаний факт у І. Микитенка, у М. Ірчана набуває подвійного значення і статусу: вона запускає конфлікт і зміну характерів персонажів (як-от у п'єсі «Родина щіткарів» отруєння газами Івася та його сліпота увиразнює соціальне протистояння із Адою і його класову позицію), а також актуалізує конфлікти епохи, символізує їх та надає їм виразного ідеологічно-декларативного характеру (як у п'єсі «Дванадцять»). М. Ірчан немов намагається не тільки досягнути подію, але й спрогнозувати її наслідки; подія і факт у структурі його п'єс визначають те, яким повинно бути майбутнє. Тоді як у І. Микитенка перенесення акценту з події на пафос очікування майбутнього зумовлює пафосно-декларативний характер творів, у яких майбутнє є тематичною і стильовою домінантою. Важливо, що цю ознаку своєї творчості М. Ірчан і сам визнає за провідну: «Мушу ще раз відзначити, що всі дотеперішні твори будував я виключно на життєвих фактах, старався завжди не відступати від гасла, що в художньому творі мусить бути життєва правда. Я був так захоплений цим гаслом іще з часів громадянської війни, що майже не визнавав так званої "поетичної фантазії". Всі мої твори – це життєві факти» [48, 18].

Театралізація факту, реального випадку є провідною стильовою ознакою драматичного мистецтва 1920–30-х років – і у творчості футуристів, які вважали, що майбутнє мистецтва пов'язане з появою так званих театральних робітень, які замінять творчу лабораторію одного письменника, і, як бачимо, у творчості окремих митців слова. Це надавало реальним подіям видовищності, а також поглиблювало емоційну залученість глядача під час перегляду вистави. Семіотизація події та очікування масового глядача, глибока драматизації реальності з чітким поділом на «своїх» і «чужих», «минуле» і «майбутнє» – усе це сприяло витворенню метатексту нової культури, в якому минуле переможене, а майбутнє – переможець.

Ціннісні орієнтації суспільства у цей період, безумовно, спрямовані на майбутнє. Передчуття цього майбутнього осяює життя родини щіткарів із однойменної п'єси М. Ірчана. Усі надії родини сліпих пов'язані з кращим майбутнім єдиного зрячого сина Івася. Він не тільки бачить світ – він може побачити майбутнє. Натомість сивий і сліпий музика Антін, його жінка Марія та дочка Єва живуть у полоні вічної темряви. Так, Єва говорить у першій сцені до матері: «Тисячі, мільйони людей мають очі, а ми караємося у віковичній темряві» [41, 43]. Так окреслюється проблема, що є ключовою для цього твору: вічної темряви безпросвітного життя робітників та прагнення віднайти світле майбутнє.

Система конфліктів та характерів у драмі «Родина щіткарів» заснована на принципі протиставлення світла і темряви, минулого і майбутнього, зрячих і сліпих, бідних і багатих. Причому ці антонімічні пари у творі розгортаються поступово, трансформуючись із формальних ознак у системні домінантні образи, які визначають логіку розгортання конфлікту та розвитку ідеї твору. Так, автор ще у списку дійових осіб вказує на те, що частина персонажів бачить цей світ ясними очима, а частина – у вічному полоні темряви від народження. Та вже перша сцена п'єси дає зрозуміти читачеві: насправді сліпі з родини щіткарів вміють бачити серцем, глибше і проникливіше, ніж ті, хто від народження бачить світ у всій красі й повноті барв. Так, Єва відчуває світ через слово і подію, слово і вчинок («У книжках чужий і невідомий мені світ...» – говорить вона до матері [41, 43]). Вона шукає у книжках відповіді на питання, яким є і повинно бути «правдиве життя» [41, 43]). Батько Єви – сліпий щіткар Антін «бачить» світ через звук і вчинок, його надихає звучання скрипки («Скрипка, Івасю, – це моє правдиве життя, мій справжній окремий світ. Коли граю, то все бачу, все знаю. Тоді я не сліпий, тоді забуваю про наше нещастя, про нашу кривду» [41, 45]). Слово і звук – провідники для сліпих Єви і Антіна у світ видимий, однак навіть вони не можуть стати їхніми очима і не дають відповіді на питання про першопричини кривди людської.

Образ вічної ночі, що уособлює безпросвітне життя, у п'єсі «Родина щіткарів» М. Ірчана доповнений образом боротьби, на яку готовий стати Івась, щоб вирватися з полону вічної темряви, перестати бути «темною юрбою» [41, 51], яку втягують і

примушують до нікому не потрібної війни. Війна, до речі, ще один невідворотний морок, що насувається на родину щіткарів. В уявленні Івася війна – лише відгомін класової боротьби «панів капіталістів» [41, 50], а сам він сповнений рішучості й жаги боротьби проти війни та всієї несправедливості світу. Крім того, війна для Івася – модель стосунків старого світу, а боротьба та активна позиція – модель взаємин у майбутньому, в новому світі.

Загалом антагоністична пара «минуле – майбутнє» у п'єсі М. Ірчана – динамічна. Їхній конфлікт, протиставлення і протистояння, зміна віри у майбутнє на розчарування у ньому, намагання відірватися від старого життя і потрапити у майбутнє – так розгортається дія у драмі «Родина щіткарів». Причому минуле і майбутнє не є ланками одного ланцюжка історичних подій у тріаді «минуле – теперішнє – майбутнє». Цю ознаку темпоральності у п'єсі наголошено й увиразнено завдяки антагоністичним парам дійових осіб: старий незрячий Антін і молодий видючий його син Івась, дочка професора Ада, яка бачить світ у всій його красі, та красива, однак сліпа Єва, дочка щіткаря, і, нарешті, Ада – як втілення старого способу життя, старого світу рабства та бідності та Івась – як голос молодого, майбутнього життя, нової соціальної реальності. В одній із сцен Івась говорить до Ади: «Поміж нами – безодня. Ви – дочка капіталіста, я – син сліпого, бідного щіткаря і простий робітник. <...> Близькими, рідними ми ніяк не можемо бути, хоч би хотіли, бо ми – два протилежні світи» [41, 48]. У словесному двобої із Адою, зокрема, виявляються:

- позиції Івася та Ади як двох протиборчих сил («Хоч би ви не хотіли, то боретесь, бо життя примушує мене боротися проти вас» [41, 48]);
- антагоністичне протистояння та очікування подолання усього, що в Адиному світі й світогляді є осоружним втіленням старого життя для Івася («Живу тим, що як оте "все готове" повернеться проти вас, то розчавить вас без сліду, як колесо воза маленьке яблуко» [41, 48]);
- ворожа налаштованість Івася проти Ади як проти уособлення старого світу бідності та соціальної несправедливості, зрештою – старої соціальної спільноти, яка мусить зійти з історичної арени («У тім-то й

річ, панно Адо, що ми вже не ті маленькі колишні "ми", а так чи сяк свідомі члени суспільства. Хіба ж із мене і взагалі з робітництва сміється ота свавільна колишня Ада? Ні! Сміється дочка іншого світу, ворожого нам світу. Ось ви кажете, що ми фантасти, бо хочемо рівності, справедливості. Тим часом, панно Адо, оті всі замурзані, погорджувані вами робітники – це одинокі борці за знищення людської ненависті...» [41, 49]).

М. Ірчан посилює цей антагонізм у пристрасних міні-монологів Івася.

Опозиція світла – темряви, сліпоти – зрячості, бідності – багатства, мілітарного – антимілітарного дискурсів, стриманості Івася – палкості Ади, минулого – майбутнього визначає динаміку розгортання і конфлікту, і сюжету. Так, невміння Ади бачити справжню сутність подій на початку твору змінюється її гірким прозінням наприкінці: вона нарешті «бачить»: «Війна навчила мене багато. Тепер я починаю розуміти ненависть Івася до багатих, з якої я все сміялася. І розуміння це, хоч неясне, слабе, вбиває мене. Бо на роздоріжжі я. Моє оточення мені гидке, а інше чуже. Я не розумію людей. Я їх не можу зрозуміти» [41, 71]. Зміна світогляду, як і зміна світу, у творі має публіцистично-документальний характер та відлунює загальною патетичною концепцією переродження дійсності й людини в ній. І деміургом цього переродження персонажів і світу стають не старі сили (Ада, її батько¹⁰), а нові – Івась та його родина, які по-справжньому бачать світ незрячими очима. Патетичні мотиви у п'єсі підтримані концептом боротьби, який звучить у пісні, що її співає Івась у фіналі:

«Над залитою кров'ю землею

Ніч похмура, туманна стоїть.

А в тумані під сірою млою

Бій всесвітній, кривавий кипить» [41, 82].

Та й сам Івась – живе втілення бойового духу, майбутній деміург нової дійсності, готовий «пережити» час, «перемучитись у ньому» [41, 81] заради

¹⁰ За сюжетом п'єси, батько Ади винаходить гази, які отруюють Івася на війні, занурюючи його в темряву бідності й каліцтва, та цей сюжетний елемент не випадає із загальної концепції твору: хоч як багаті хочуть зберегти старий світ, нові потужні сили, навіть не маючи змоги бачити його красу, сильніші, потужніші. Така ідейна концепція п'єси має патетичний і оптимістичний характер, насажений ідеєю боротьби.

майбутнього. На тлі інших персонажів Івась – міфологічно-титанічна людина сильного духу і сильної волі. Його міні-монологи сповнені окличних інтонацій, звернених до мас. Він переконує Аду, свого батька Антіна, сестру Єву в тому, що за ним – мільйони: «Сліпих багато, мільйони, але вони прозріють. Марку, дай руку! Веди до світла сліпу родину щіткарів, до світла!.. [41, 80]; «Грабіжницька війна скінчилася, хай же тепер закипить нова війна покривджених проти наших катів!» [41, 80]; «Адо, я втратив очі. І не тільки я, десятки тисяч нас. І ми не можемо бути з вами рідними, бо ви знаєте, що значить бути темними?» [41, 76]. По суті, Івась – такий само патетико-героїчний персонаж, як і герої п'єс І. Микитенка, персоніфікований образ «героїчного пролетаря» [127, 327], позитивний деміург нової дійсності та нового способу мислення. Драма життя Івася М. Ірчаном театралізується максимально, усі художні засоби працюють на те, щоб піднести її: і категорична відмова від кохання і турботи Ади, і постійна патетика реплік, оклична інтонація його промов, Івась ніколи не впадає у зневіру (виняток – одна з прикінцевих сцен, маленький епізод, що змінюється палкою піснею, під час виконання якої сумне обличчя Івася осяює радісна усмішка [41, 82]).

Однак на стилістичному рівні антагоністична пара «минуле – майбутнє» у М. Ірчана, на відміну від І. Микитенка, не стала, вона – динамічна, в ній документальне теперішнє має велике значення. Перша світова війна як факт буття персонажів, предмет дискусій, розмов і ідейних суперечок тісно вкорінює їхні уявлення про старий і новий світ у теперішнє. Тому структура часу й простору «Родини щіткарів» динамічніша, аніж у п'єсах І. Микитенка «Диктатура», «Дівчата нашої країни» та «Кадри». У «Родині щіткарів» очікування майбутнього руйнується подіями теперішнього, а ставлення персонажів до майбутнього і стає, і змінне водночас. Так, Ада на початку твору бачить його як світле життя з Івасем, а Івась – як беззаперечну віру у настання соціальної рівності, а от наприкінці Ада сповнена зневіри, вона деморалізована й дезорієнтована, а Івась – стає справжнім прихильником і рупором боротьби як нового способу існування у світі вічної темряви.

Соціально-політичний дискурс п'єси тільки посилює її патетичність і декларативний характер: перед глядачами на сцені мусила розгортатися драма, яка театралізує шляхи приходу до нової дійсності та пропонує нове уявлення про світ. І концепція «сліпих, які бачать майбутнє» і «зрячих, які його не гідні бачити» мала увиразнити соціальний пафос твору, а символічні деталі світла й темряви покликані були поглиблювати трагічність зображуваних подій.

Трагедія ідейного фанатизму, категорична відмова від кохання заради обов'язку, ідейної справи, на думку Тетяни Свербілової, заперечує «можливість самовияву людини в особистісній сфері, можливість вільного вибору життєвої позиції» [127, 328]. Центральний мотив фанатичного обов'язку соціального служіння ідеї реалізується у таких художніх прийомах:

- Патетичні та окличні інтонації персонажів, які надають їхнім словам і життєвій позиції категоричності, максималізму.
- Символічне протиставлення антагоністичних світів, увиразнене у долях та фізичних особливостях персонажів (сліпота – зрячість, світло – темрява, бідність – багатство, війна – мир та ін.).
- Активний персонаж, палкий прихильник ідеї боротьби, до того ж наділений унікальними позитивними рисами, які протиставляються слабкості духу інших персонажів. Таким ідейним центром є Івась – бездоганний для Ади, найкращий для батьків і родини, винятковий і завзятий – для глядача, він – утілення найкращих чеснот людини – революціонера за духом. Такі риси роблять персонажа одновимірним, схематизованим; для нього екзистенційна трагічність роздумів не властива, що й підкреслюється патетикою і риторикою його реплік, завжди надто категоричних.
- Використання абстрактно-ідеологічних образів, зокрема війни, миру, світла, темряви, бідності, багатства. Вони посилюють публіцистичний характер твору. Такі образи можна класифікувати як словесні кліше.

Ці прийоми збігаються із ознаками, виділеним Ю. Ковалівим у агітці, яку дослідник називає «естетизованою ілюстрацією певних ідеологем чи політичних

доктрин, псевдохудожнім твором, ангажованим політичними потребами» [77, 31]. Хоча визначити жанр п'єси «Родина щіткарів» як винятково агітаційний навряд чи можливо, все ж ця драма, попри схематизм у змалюванні характеру та використання виразних ідеологічних кліше і стереотипів, має, окрім агітаційно-публіцистичної, мелодраматичну лінію (втілену в стосунках Ади та Івася, Єви та Боба) та екзистенційно-реалістичну лінію (відтворену у трагедії сліпої нужденної родини щіткарів). Відтак п'єсу М. Ірчана можна класифікувати як синтетичний драматичний твір агітаційно-публіцистичного характеру з мелодраматичними та реалістичними рисами. В образній системі твору цілком виразно виявляється одна з провідних міфологем епохи – майбутнього як антитези до минулого. Персонажі твору, перебувають лише на початку шляху до нової дійсності, і прикінцеві слова Івася («наша надія» [41, 82]), очевидно, мали б посилити цей ефект від перегляду твору. Мелодраматичний сюжет обігрується навколо проблеми вибору між старим і новим світом, однак активна (аж до агресивності) позиція Івася стосовно Ади, навіть тоді, коли вона змінює свої погляди і переконання, беззастережно руйнує мелодраматичну лінію. Її заступає публіцистично-агітаційна сюжетна лінія, в якій абсолютизується боротьба як один із способів існування у світі, соціальність – як тип свідомості та морально-етичне мірило людських стосунків. Цікаво, що зовнішній динамізм у п'єсі мінімізований, по суті, це драма сцен, соціальних позицій, а не внутрішня екзистенційна драма особистості. Все особисте у творі і автор, і головний персонаж відкидають заради ідеї служіння майбутньому соціально однорідному суспільству. Відтак концепт «майбутнє» та антагоністичне протистояння минулого і майбутнього є ідейно-естетичним центром твору, довкола якого вибудовуються усі сюжетні лінії, фабула, композиційна будова, система персонажів тощо.

Структура твору «Дванадцять» ще більше відповідає загальній публіцистично-агітаційній концепції драматургії доби і моделює міфологізовані образи майбутнього й минулого як на рівні змісту, так і на рівні художніх засобів. Цей твір теж заснований на реальних подіях, більше того – автор був безпосередньо до них причетний. Власне, п'єсу було створено під враженням від звістки про загибель під

час революційних заворушень у Галичині дванадцяти героїв на чолі з С. Мельничуком та П. Шереметою, з якими Ірчан був особисто знайомий. Драма «Дванадцять» була створена за три дні й надіслана до драматичного гуртка Канади.

На думку Л. Новиченка, історія партизанського загону, засудженого і розстріляного, написана гостро й напружено. Справді, драматизація і героїзація вчинків персонажів є головною ознакою цього твору. Цілком слушними є й інші міркування Л. Новиченка: про хронікальну послідовність у розгортанні історії «дванадцятки», про антитезовість підбору дійових осіб (пані – повстанці), про «прямолінійність задуму автора, сюжетну аморфність, перенавантаження публіцистичними монологами, що робило п'єсу малосценічною» [105, 17]. Загалом М. Ірчан ішов від «невигаданої революційної героїки» [105, 17], від факту – до художньої версії, від гострої соціальної проблеми – до її естетичного розв'язання, від змалювання класової боротьби – до представлення класового конфлікту як художньої версії події. Тому в загальній естетичній концепції п'єси значну роль відіграють ідеологічні концепти, які символізують і ілюструють соціально-психологічні та соціально-політичні установки епохи.

У творі, на думку радянської критики, знайшла вияв справжня героїка перших десятиліть XX століття, коли революційний запал і прагнення свободи спричинилися до широкого начебто повстанського руху на Галичині. Сьогодні вже відомо, що діяльність так званих партизанських загонів (насправді диверсійних груп) у прикордонній із Україною зоні була інспірована радянським урядом Росії. Зокрема, український історик О. Федорів доводить, що радянська влада вже від 1921 року розглядала Польщу та Західну Україну як буферну зону між Західною Європою та радянськими республіками, а Комуністична партія Східної Галичини (КПСГ) вже в 1921 році проголошувала необхідність збройного повстання та приєднання в його ході Східної Галичини до радянської України» [163]. Окремим рядком у діяльності Правобережного бюро Закордонного відділу ЦК КП(б)У («закордону») стала підготовка масових повстань на території Західної України – задля подальшого приєднання цих земель до СРСР. Власне, діяльність на Тернопільщині групи «Червона дванадцятка», розгромленої у жовтні 1922-го, була,

як доводить на основі архівних джерел О. Федорів, із КПСГ та «закордоном»: «Наприкінці 1922 року з боку радянської України на межі польсько-румунсько-радянського кордону, уздовж ріки Дністер, на територію Західної України перейшли військові загони. Частина їх прибула на територію Буковини, щоб своєю діяльністю посилити диверсійну діяльність груп, які вже існували на території Галичини» [163]. Висновок історика категоричний і суперечить тій художній версії подій, яку пропонує М. Ірчан та яку підтримувало українська історіографія періоду 1930–80-х років: «Протоколи засідань Політбюро ЦК РКП(б) поч. 1921 р. засвідчують, що більшовики взяли курс на розклад державних інституцій Польщі шляхом розгортання комуністичного руху всередині країни. У своїй політиці на Західній Україні радянський уряд використовував різні засоби – інспірувалися більшовицькі організації, надсилалися агенти, які займалися агітацією та допомагали у створенні бойових організацій. Також за допомогою агентів провокувалося невдоволення населення, яке виливалося в акції протесту, зокрема у страйки, маніфестації, які нерідко закінчувалися кровопролиттям. Робота серед населення велася за допомогою комуністичних агентів, також преси, яка фінансувалася радянським урядом. Однак через політичну свідомість західноукраїнського населення радянська агітація не знаходила того відгуку в політичному та суспільному середовищі, який міг би призвести до зміни політичного устрою в Західній Україні» [163].

Однак у 1920–30-х роках реальні сюжети, подібні до історії «Червоної дванадцятки», переосмислюються і пресою, і літературою – у контексті загального сюжету доби, який можна означити як концепція героїчної смерті (Тетяна Свербілова [127, 429]). І ідеологема майбутнього відіграє у його формуванні дуже важливу роль. Адже у текстовій моделі радянської культури вона тісно асоціюється із мотивом жертвності як внутрішнім сюжетом твору.

Ідею героїчної смерті, яка допомагає персонажеві здолати соціальні обставини й перенестися в майбутнє, аналізує Тетяна Свербілова на прикладі творів Л. Первомайського, Ю. Яновського, О. Корнійчука. Дослідниця виокремлює в ній такі ознаки, як добровільність, бажаність і візуальність, фанатичне прагнення смерті – задля того, щоб позбутися жаху перед нею, а також тяжіння до смерті, танатофілія

– у крайніх випадках [127, 430–431]. Розвиток ідеї героїчної смерті, її візуалізація і формування сакрального хронотопу, «населеного» героями, що вирвалися з теперішнього, минулого і потрапили у світ майбутнього, – усе це сприяло формуванню сакрального образу героїчної жертви заради майбутнього. Хоча насправді йдеться про профанізацію, десакралізацію ідеї жертвопринесення, перетворення сакрального біблійного мотиву на кітч та «моральної деструкції» [127, 412].

П'єса М. Ірчана «Дванадцять» – показовий приклад у цьому контексті, адже саме в ній очевидним є радикальне художнє переосмислення історії, міфологізація і сакралізація підривної діяльності радянського уряду та моделювання оптимістичного образу героїчної смерті на прикладі доль Стефана Мельничука, Петра Шеремети і Івана Цепка. Фабула героїчної смерті стає провідною у п'єсі, її доповнюють інші фабули – смерті сина графині Грохольської Ярослава, туги матерів за своїми синам – графині Грохольської та матері Шеремети, смерті Цепка, винесеної за межі сюжетної лінії.

Перед глядачами мала розгортатися героїчна і водночас драматична історія звичайних людей, вчинки яких, хоч і призвели до загибелі безневинних (Ярослав), однак насправді мотивовані майбутнім як ідеологемою-домінантою у цьому творі. У прикінцевій промові Мельничук пафосно звертається до свого адвоката: «Перекажіть всім нашим робітникам і селянам, товаришам і рідним, що моїм останнім бажанням було, щоб вони дожили до того дня, коли на світі загине насильство зброї і суспільна несправедливість, а запанує правда, воля і рівність, за які кладемо свої голови» [41, 41]. Подібні слова вкладає М. Ірчан і в уста Шеремети: «Товаришам передайте, хай ідуть нашою дорогою. Хай і вони так легко вмирають за бідний народ, як ми. Хай ненавидять пана, бо пан серця не має. Пан живе коштом слабого. Згадайте нас у вільній робітничо-селянській радянській Галичині» [41, 40]. Словесні формули «дожили до того дня, коли», «передайте товаришам», «згадайте нас» покликані звеличити подвиг і смерті персонажів, а їхні вчинки представити як героїчний чин у справі наближення майбутнього. У внутрішньому сюжеті твору образ майбутнього надзвичайно цікавий, адже осмислюється у порівнянні з

минулим, історією. Причому це осмислення має подвійний характер. З одного боку, це старовина, яку хочуть змінити, подолати персонажі; вона у них асоціюється винятково з соціальним пригнобленням, свавіллям панства, ярмом, у якому «мільйони все гнуть голови», як каже Шеремета [41, 8]. Ще категоричніше звучать слова Цепка, кинуті в обличчя графині: «Але зятяйте і переказуйте дітям з роду в рід: земля це не ваша! Доки ви будете на ній, доти не буде вам спокою! Годі вже визискувати людську працю! Поласували... За вами панство цілого світу, за нами нікого. Ми самі! Робітники й селяни, що вже сотні літ точимо свій піт на вас. Урвався нам терпець. Більше вам нас не катувати» [41, 21]. З іншого – сучасне, що на очах у глядача через дії «повстанців» стає історією, героїчним минулим. Теперішнє, що стає майбутнім на арені історії, – цей концептуальний підтекст і текст вкладено в уста Мельничука, котрий у суперечці із зневіреним Цепком говорить: «Постріляють нас – то постріляють тіла, закопають в землю м'ясо з кістками, а діла лишаться для поколінь» [41, 23]. Загалом у образі Мельничука концепція героїчної смерті і героїчної жертвності заради майбутнього особливо увиразнюється. Мельничук – уособлення нового ставлення до смерті, яке суперечить біблійно-християнському, а синтезує нову версію національного літературного й соціокультурного канону на початку ХХ століття, в якій у межах ідеологічного дискурсу формувався так званий культ героїв нової доби. Тетяна Свербілова виділяє у ньому «героїчну матрицю "смерть героя"» [127, 393], у межах якої утверджується «полегшене ставлення до смерті (смерть заради ідеї, сумнівність якої герою ще не відома)» [127, 393]. Причому ця смерть має ознаки пафосності, неодмінно – публічності, а також риси сакральної жертвності заради майбутнього. Ці ознаки втілюються завдяки мотиву жертвності, жертвопринесення, котрий стає своєрідним внутрішнім сюжетом драматичного твору.

Так, у п'єсі «Дванадцять» справді можна виокремити дві сюжетні лінії: перша – хронікально-подієва, тісно вкорінена у реальний історичний факт, а друга – внутрішня, пов'язана із переосмисленням концепції героя, героїчності, героїчного вчинку та ставлення до смерті. Й усе це – на тлі нового розуміння історії та майбутнього.

Так, у концептуальних моделях минулого – теперішнього – майбутнього, сформованих у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської, С. Черкасенка, історія мислиться як джерело духовності, а у п'єсі М. Ірчана «Дванадцять» історія як минуле корелює з поняттям «завтра» як втіленням майбутнього. І дистанція між ними стрімко скорочується. У прикінцевій сцені адвокат засуджених до смертного вироку Шеремети і Мельничука промовляє: «Все буде виконано завтра» [41, 40]. На що Шеремета зауважує: «Як дивно – "завтра". Воно вже не наше. Все буде завтра, як сьогодні. І сонце, і люди, і ці вояки, тільки не буде нас...» [41, 40]. Однак Мельничук, по суті, заперечує йому, стверджуючи: «Історія нашої дванадцятки через кілька хвилин буде закінчена. Нічого. Нічого, Петре. Прощай, любий. Все одно ляжемо в одну могилу, як рідні брати, і я вірю, що недалеко той час, як нас відвідають вільні трудові маси з морем червоних прапорів. Тому сміюся з смерті» [41, 40].

У словах Мельничука накреслено притаманну для ідеології перших десятиліть у СРСР стратегію увічнення дій революціонерів, швидке включення їх до пантеону славетних героїв, формування такого героїчного трактування образу смерті, яке не було властиве християнській традиції. Якщо у християнстві смерть є мірилом вічності та морально-етичним виміром діяльності людини на землі, то в ідеології більшовизму смерть була мірилом героїчного вчинку, який наближував майбутнє, прискорював ходу революції. Подібне ставлення до смерті як кроку до невмирущої ідеї соціальної рівності висловлює і Мельничук. За півгодини до розстрілу він виголошує, по суті, найдовший і найнасиченіший ідеями монолог, у якому немає й тіні страху перед загибеллю («А я прекрасно почуваю себе. Повірте, що хочу сміятися, реготати, як малий хлопчик» [41, 36]). Свою поведінку він пояснює тим, він «свідомий, що нема ніякого іншого виходу». «...Неминуча смерть – ось цілий зміст» [41, 36]. Зміст усього його життя, за задумом М. Ірчана, цілком у дусі соцреалістичних канонів мистецтва та поведінкових моделей мілітарної держави СРСР, втілений у цьому свідомому крокові до смерті, яка начебто наближає майбутнє. Герой пояснює: «Ми – не ми, а невмируща ідея! Наша вихідна початкова мета – гине, але залишається вічною кінцева мета. І вона буде жити, мусить жити!

Поневолені трудящі маси переможуть! Що більше будуть стріляти їх, то швидше вони поростуть у пір'я і зміцніють» [41, 37]. Саме у цих словах втілено ідейний задум п'єси «Дванадцять» – життя як світла трагедія, смерть як наближення майбутнього, а подвиг заради ідеї як правдиве призначення людини.

Мельничук – типовий персонаж у дусі тієї маскулінної мілітарної концепції людини, яка була провідною для літератури та культури радянського періоду. Такий персонаж долає смерть заради майбутнього, входить у вічність (читай: майбутнє) як переможець не тільки людських пристрастей і слабкості, але й як переможець ідеологічний. У творенні архетипу героя велику роль відіграє його здатність віддати своє життя заради примарного майбутнього, заради мас, а також його спроможність протистояти ворогу. Тому в п'єсі М. Ірчана у Мельничука є кілька антагоністів. Перша опозиційна пара Мельничук – Цепко; останньому майбутнє здається примарним, а плани Мельничука – «безумними» [41, 23]. Смерть Цепка, котрий не вірить у швидку перемогу трудящих мас у Західній Україні, виявляється безглуздою: його випадковим пострілом убиває його ж товариш по ідейній боротьбі – Шеремета [41, 36].

Друга опозиційна пара Мельничук – Шеремета; другий в останні хвилини життя виявляє слабкість і розпач перед лицем смерті: «Смерть скрізь однакова. За півгодини і нас не буде» [41, 36]. Він не вірить у те, що життя героя та його справи продовжуються після смерті. Натомість ця ідея і ця віра надихає Мельничука, що й намагається відтворити М. Ірчан, за задумом якого Шеремета під час розстрілу падає першим, а Мельничук ще виголошує промову, співає пісню і падає тільки за мить до спускання завіси.

Політична та людська інтерпретація опозиції «ми – вони» увиразнюється М. Ірчаном іще одним цікавим художнім прийомом: варіюванням назв і самоназв, які вживаються стосовно «дванадцятки». У списку дійових осіб вони значаться автором як повстанці. Далі Мельничук у колі своїх однодумців порівнює свою «дванадцятку» із дванадцятьма апостолами [41, 10]. Натомість графиня Грохольська, Бельський та інші представники так званого ворожого табору вживають такі визначення: хлопці [41, 14], бандити, гайдамаки [41, 34]. Ці номінації,

безперечно, контрастують із тим загальним пафосом твору, в якому Мельничук і його товариші виведені як борці за світле майбутнє.

Власне, образом майбутнього і вписуванням імен «дванадцятки» в його скрижалі продиктовані всі художні прийоми й композиційна будова драматичного твору М. Ірчана. Ідеологема «майбутнє» як вихідна для ідейної моделі драми «Дванадцять» виявилася суголосною тій мілітарній героїчній концепції майбутнього, яка сформувалася в літературі соцреалізму і була заснована на негативній оцінці минулого та культивуванні образу «світлого майбутнього». Героїко-романтична версія майбутнього стала оптимальною моделлю, в якій закріплювалася героїчна поведінкова модель людини, формувався пантеон нових героїв – «будівників світлого майбутнього», які кожним своїм вчинком, а також і смертю, наближали його прихід.

Провідні ідеологеми такої концепції закладали основи формування радянської ідентичності та деформували уявлення людини про вічність, смерть, мету людського життя, моделювали навіть мирне життя як постійну боротьбу із зовнішніми, внутрішніми, уявними і явними ворогами, а також створювали «романтичний ореол довкола мілітарної маскулінності» [40, 60], який згодом розвинеться в літературних творах про події Другої світової війни, громадянської війни та мирне життя громадян СРСР тощо.

Вплив соцреалістичної естетики на формування образу майбутнього у творчості М. Ірчана визначив таку специфіку драм «Дванадцятка» та «Родина щіткарів», як співіснування реалістично-побутової та героїко-патетичної сюжетних ліній («Дванадцятка»), реалістично-побутової, мелодраматичної та ідейно-політичної сюжетних ліній. Однак в обох випадках ідеться про насиченість художнього тексту виразною тенденційністю та ідеологічною заангажованістю, що були покликані театралізувати життя і представити на сцені такі поведінкові моделі, які б були реалізовані звичайними людьми у звичайному житті.

Образ майбутнього у драматургії М. Ірчана перегукується із моделлю майбутнього у драматургії І. Микитенка, однак вирізняється більшою трагічністю,

адже в ньому акцентовано завдяки символічним деталям, ідеологемам концепцію героїчної смерті як обов'язкової жертви на шляху до прийдешнього.

3.5. Концепт «минуле» в художній структурі агітаційного драматичного твору

Щомісяця з 1926-го по 1931-й рік в Україні виходило видання «Сільський театр», добірка якого не тільки яскраво ілюструє репертуар, але й свідчить про формування особливого дискурсу так званої радянської («пролетарської») драматургії. П'єси на один – три акти активно використовувалися аматорськими театрами для постановок.

Огляд такої продукції свого часу подавав Я. Мамонтов, вказуючи на те, що у «1923 – 1924 роках з'явилося більше 20 самих лише дебютантів, що видруковували від однієї до третьої п'єси, і цей підрахунок буде ще далеко не повним: поза ним лишаються автори деяких інсценізацій п'єс, що друкувалися протягом цього часу, а також ті дебютанти, яким не пощастило видрукувати своїх п'єс» [90, 25].

У 1924 році було проведено II Всеукраїнський конкурс на кращі драматичні твори, на який надійшло, як писали газети, 130 драм. Поява нової генерації драматургів, а також нових драматичних творів, особливо п'єс-агіток, аргументувалася тим, що, як писав Ю. Смолич, «час потребував агітаційної п'єси». «Примітивної, схематичної агітки, що прямолінійно й кострубато розв'язувала б поточні гасла дня, на той час було цілком досить, щоб здійснити покладені на театр політосвітні завдання. Але агітки цієї тоді не було, не було кому її писати, та й актор її саботував» [144, 156]. Дати «сяке-таке літературне обарвлення газетного матеріалу» [144, 158] – ось провідне гасло та головна вимога до художньої вартості агітаційної п'єси.

Театральна п'єса як агітка – такий матеріал цілком відповідав пропагандистським завданням влади, яка орієнтувалася на те, що «публіка повинна отримати в театрі пояснення багатьох проблем сьогодення, зрозуміти суть

недавнього минулого і свою роль у боротьбі» [73, 111]. Агітка, «що характеризувалася ідейною витриманістю, політичним змістом, апелюванням до широких глядацьких кіл, яких через сценічні образи прагнули залучити до активної участі в революційних змінах» [127, 246], насправді була не тільки літературною обробкою газетного повідомлення чи допису, але й своєрідною літературною композицією на різноманітні політичні теми, розгорнутою ілюстрацією гасла. Так, Ю. Смолич вказував на те, що у журналах та окремих збірниках друкувалися і рекомендувалися до постановки агітаційні п'єси, які відображали поширені гасла доби: «Геть буржуазію! Хай живе Соціальна Революція!», «Хай живе загальна писемність!», «Ленін помер. Та заповіти його живуть!», «Хай живе 1 Травня! За владу Рад!», «Хай живе перемога світової комуні! Хай живе всесвітня Спілка робітників і незаможників!».

Агітаційна п'єса не тільки ілюструвала провідні гасла дня, але й створювала широку основу для подальшого закріплення у масовій свідомості ідеологічних концептів, міфологем, поведінкових стереотипів, цілком відповідаючи так званому соціальному замовленню влади і суспільства. Такий процес О. Левченко описує так: «У ситуації революційного вибуху соцзамовлення часто збігалось із соціальним покликанням, реалізуючи творче покликання митця виявляти, семіотизувати масові потреби й очікування та його суто людське прагнення бути корисним і потрібним суспільству. Соцзамовлення впливало і на правила сприйняття художнього твору, принципово "закодовуючи" його. Однак, декодоване публікою, змінило обставини комунікації, зумовивши створення комунікації подвійної» [72, 285].

Загальні естетичні ознаки агітаційної п'єси були засновані на кількох суттєвих аспектах того часу, які, за Оленою Левченко, можна класифікувати так:

- Драматизація, або увиразнення драматичного конфлікту між «своїми» та «чужими», а отже, неодмінна наявність чіткого протиставлення позитивного та негативного персонажів, позитивного та негативного сценарію поведінки персонажів, протиставлення ідеологем, символів, гасел, міфологем та ін.

- Сюжетність, яка була покликана не тільки проілюструвати пропагандистські гасла, але й увиразнити конфлікт, закласти засади витворення «нових міфологічних парадигм» [72, 285] – як потужний елемент осмислення буття, створення нових міфів. Так, перше число журналу «Сільський театр» відкривалося редакційною статтею Ю. Озерського, котрий вказував: «Нині, коли маси селянські відчувають потребу задоволення культурних інтересів, коли суха мітингова робота наших сільбудів та хат-читалень не може задовольнити маси селянські, ми викидаємо гасло: сільбуд повинен стати центром культурної здорової розваги. В сільбуді селянин повинен знайти не тільки доповідь на політичні та наукові теми, але й добру розвагу. Сільбуд повинен стати частиною селянського побуту, щоби селянин відчував потребу побувати у сільбуді» [108, 2].

Героїзація вчинків персонажів, створення концепції нової людини, нового суспільного ідеалу, який став би взірцем для наслідування, копіювання у широких масах. Зокрема, цей факт цікаво аргументований у праці «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» Тетяни Сverbілової, Наталії Малютіної, Людмили Скорини. Дослідниці подають характеристику публіки означуваного періоду: «Український глядач першої половини 20-х років – здебільшого людина недостатньою освічена, культурна, з низькими естетичними запитами (інтелігентного читача навряд чи могли зацікавити агітки) <...> публіка сприймала виставу як спосіб провести час, як розвагу. Побідний тип глядача потребував художньо доступного (навіть примітивного) твору, бажано – тематично віддаленого від подій сьогодення – виразний ескапізм масового мистецтва... Доступною мала бути й постановка, режисерське втілення» [127, 245–246].

В. Школа у статті «Функціонування жанру агітп'еси в українській драматургії 20-х років ХХ століття» вказує на такі її ознаки, як заснованість на паралелізмі й антитезі структури, перевага монологічних висловлювань, виражена ідейна

доктрина, простота і примітивність побудови, «деперсоналізація соціалізованих дійових осіб, які спілкувалися мовою газетних штампів» [143, 93].

А от Ніна Кузякіна у праці «Нарис української радянської драматургії», виданій 1958 року, наголошує на таких провідних ознаках агітаційної п'єси, як народність, інтернаціоналізм, піднесену патетику та декламаційність мови [69, 239].

Автор статі «П'єса-агітка в українській радянській драматургії» К. Суховєєнко вказує на широке жанрове розмаїття агітаційних драматичних творів й наголошує на тому, що серед агіток не існувало традиційного поділу на трагедію, комедію та власне драму, проте загальне жанрове розмаїття було надзвичайним. «Крім уже згаданих календарних постановок, присвячених певній даті, вирізняються агіткампанії, живі газети, концерти-мітинги, політкарнавали, інсценізації, агітсуди, ревію тощо. Іноді авторські жанрові дефініції були більш оригінальними. Наприклад, С. Бондарчук свою п'єсу «Колектив комнезаможників, або Свято врожаю» визначив як агрономічно-агітаційний примітив» [152, 167].

Втім, варто зазначити, що одним із найпотужніших ідеологічних сюжетів та штампів у п'єсах-агітках став концептуальний сюжет протиставлення «минуле – майбутнє» («старий світ / лад / звичай – новий світ / лад / звичай»). І часопис «Сільський театр» із номеру в номер друкував твори, які рекомендувалися до постановки аматорськими театрами та відповідали такій естетичній вимозі. Зокрема, перше число «Сільського театру» відкривала п'єса «Перші хоробрі» М. Кравченка, Я. Могили за редакцією Ю. Смолича; друге число часопису містило п'єсу «Червоний вертеп» А. Паніва; третє – твір Ю. Недолі «Шахтарський гість» тощо, й кожен із перелічених творів має виразну тематично-проблемну домінанту, орієнтовану на протиставлення старого й нового світу, життя, дійсності. У тому ж таки третьому числі «Сільського театру» за 1926 рік аналізуються результати II Всеукраїнського конкурсу на кращі драматичні твори для села й зазначається, що найпоширенішими темами у надісланих на конкурс п'єсах були: «1) боротьба між куркулями й незаможними; 2) взаємини між батьками й дітьми у зв'язку з перебудовою суспільного життя, зокрема діти-комсомольці й батьки» [110, 4].

Сама п'єса О. Осинського «На руїнах минулого» із таким конфліктом і сюжетом була відзначена почесним призом на II Всеукраїнському конкурсі п'єс для села й була рекомендована до постановки Вищим репертуарним комітетом 9 квітня 1926 року.

Тематичною домінантою твору є протиставлення колишніх форм дозвілля на селі й нових, сучасних: у родині Івана та Секлети Лантухів тільки дочка Надія бажає долучитися до нового типу стосунків та проведення вільного часу на селі, а батьки вважають це гріхом. Так, на прохання дочки відпустити її «глянуть, що воно таке за вистава», мати Секлета відповідає: «Ти знов своєї?! Ну, що я тобі казатиму. Хіба не знаєш, що батько мене живцем з'їсть, як дізнається про таких гріх?!.. Слухай, Надіє, що з тобою сталося? Чи ти при своєму розумі отаке на рідного батька казати? Господи милостивий, свята п'ятірко, що ж воно оце за світ настав, що рідні діти на тебе пеклом дихають?» [110, 6]. Протистояння загострюється, коли до суперечки долучається батько Іван: «Дак це ти про консолом мені знов натякаєш?» [110, 8]. Він немов зовсім не розуміє різниці між колишніми вечорницями та новими способами дозвілля – виставами, зустрічами у сільському клубі та ін.: «Чому так, хіба там не такі ж дівчата та хлопці гулять?» [110, 8]. На що йому дочка Надія відповідає: «Так, та не такі! Та й не гуляють вони, а вчаться. А коли й гуляють, то їхні гулянки не похожі на наші»; «Чого ви, тату, кричете? Хіба я винна, що нас всі цураються? Он, інші хлопці й дівчата ходять до комсомолу, до тіятру, вчаться, а я, мов заклата, повинна стояти осторонь» [110, 9].

Конфлікт між минулим і новим світами увиразнюється й мелодраматичною лінією твору, пов'язаною із почуттям захоплення-кохання, яке у Надійки викликає не п'яниця Халимон, а веселий балакучий наймит Панько, якого подруга Надії Леся характеризує так: «Не бійся, Надіє, Панько зараз член комсомолу; всі його люблять і поважають за щире серце, за веселу вдачу, хто ж може стати на перешкоді вашому щастю?» [110, 13].

Натомість у родині Лантухів – інший ідеал: Халимон, котрий змальований як шаржовий персонаж. Саме його Секлета Лантух радить дочці як майбутнього чоловіка: «Халимон хлопець хоч куди, й з себе непоганий, і хазяйство гарне має.

Запиває трохи, ну та це ще пів біди, – як оженився, то й переміниться, каже приповідка. Ось і батько твій замолоду, гріха не втаїш, попивав добре, а зараз, коли-инколи чарку вип'є, та й забуде, чим горілка пахне...» [110, 11]. Халимон вабить Лантухів насамперед тим, що ностальгує за минулим. У діалозі із своїм другом Миколою він згадує, які колись на селі розваги були: «Ще б так не пам'ятати! Бувало, накажуть якій дівці на досвітки прийти. Часом не вийшла – держись! Ворота дьогтем вимажуть, гарбу, чи там – бричку, вночі на вулицю викотять, дохлу кішку на одвірку причеплять. Гуляй, мовляв, душа без кунтуша!» [110, 10]. У такому висвітленні традиційні сільські вечорниці подані як примітивна розвага. Це згрубіла форма їх характеристики, відповідно, такі акценти виокремлюють не опоетизований зміст, а примітивно-згрубілий, гротескний, бурлескний. Протиставляються їм, за сюжетом п'єси-агітки, нові розваги комсомольців, в яких наголошено на просвітницькому характері.

Але найважливіше, що в п'єсі неодноразово наголошується на протиставленні старого і нового, теперішнього і минулого. Надійка на материні докори відповідає: «Не Леся мені, мамо, голову забиває, а само життя вчить. Що було, те минулось, що буде, побачимо» [110, 14]. А Панько своєму колишньому господареві, в якого він наймитував, категорично заявляє: «Слухайте, хазяїне, киньте пусті балачки. Що було – те минулось, не згадуйте за його, а коли хочете знать, як те минуле звалось, от ось вам: ви-зис-ку-ван-ня, або експлуатація» [110, 15].

Різко протиставляються у п'єсі-агітці ті, хто хоче жити по-старому (Іван та Секлета Лантухи, їхній друг Микола, п'яничка Халимон), та ті, хто прагне і живе по-новому (Надя Лантух, її подруга Леся Хрущ, колишній наймит Панько). Персонажі утворюють антитетичні пари, мовленнєва поведінка яких вирізняється газетно-плакатними штампами, а діалоги їхні побудовані за принципом теза – антитеза, із використанням численних примовок, приказок, які начебто покликані увиразнити мовлення персонажів. Мова персонажів здається штампованою не тільки через плакатність фраз, але й через риторично-окличний характер мовлення: майже всі репліки – окличні, оклично-питальні. Завдяки цьому створюється ефект постійної сварки на сцені або агітаційної промови-репліки, яка покликана не виражати

емоційний стан персонажа, а акцентувати на ідеологічній складовій виголошеної фрази-гасла.

Театральність переживань персонажів увиразнена мелодраматичною лінією, виведеною у п'єсі. Надійка, яка прагне не тільки нового дозвілля, але й нового чоловіка – людини нового типу, – ця сюжетна колізія є типовою для агітаційних п'єс. Це сентиментально-мелодраматична складова, типова схема мелодрами, «підкреслює внутрішню спрямованість сюжету на психологію особистості» [127, 358], яка імітує психологізм, а не розв'язує глибинні екзистенційні проблеми особистості. Нескладний мелодраматичний сюжет насправді є кітчевою варіацією сентиментально-мелодраматичних фабул і традиційного етнографічного театру, і модерного драматичного мистецтва.

Відтак можна говорити, що концептуальні засади формування уявлень про минуле в п'єсі-агітці такі:

- Плакатна візуальність, унаочнення сюжетної дії через використання гротескних шаржованих образів.
- Доповнення ідеологічної лінії традиційною сентиментально-мелодраматичною.
- Типова фабульна схема: місце дії – будь-який осередок буття, в якому можуть протиставлятися старий / колишній / минулий спосіб буття та новий спосіб дозвілля, побуту тощо; у центрі уваги – побутово-мелодраматичний конфлікт, переважно у родинному колі, абсолютизація одного із аспектів життя, а саме нового, майбутнього.
- Поділ персонажів на позитивних і негативних.
- Імітування конфлікту та розв'язання його шляхом використання *dues ex machine* (див. про це у праці «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» Тетяни Свєрбілової, Наталії Малютіної, Людмили Скорини [127, 515]). Так, зокрема, у п'єсі-агітці «На руїнах минулого» суперечності між старим світом Івана Лантуха та новим способом буття колишнього наймита Панька розв'язуються після появи міліціонера,

котрий приносить звістку про арешт майна Лантуха – «за вперте небажання виплачувати податки та виконувати закони Радянського уряду» [110, 16]. Панько й Іван урівнюються у соціальному становищі, про що визнає перед Паньком і Надією приголомшений Лантух: «Ну, що ж, Паньку, тепер ви рівня: ти голий, а в неї нема нічого. До пари! Га?!» [110, 16]. На таку репліку Панько відповідає: «Печені голуби не шлеться до губи. Як-небудь проживемо!» [110, 16]. Цими словами він підсумовує своє остаточне відречення навіть від тих, хто хотів би приєднатися до нього, до нового буття, й, за сюжетом твору, залишає родинні сподівання Лантухів та мелодраматичні переживання Надії без позитивної відповіді.

- Водевільне розв'язання конфлікту як важливий принцип у структурній будові п'єси-агітки. Воно надає оптимістичності подібним творам, робить сюжетні й фабульні лінії схематичними, примітивними, а драматичність чи трагічність – плакатною, удаваною.
- Театралізація побуту не тільки як ілюстрація ідеологічних кліше, але й як показ типових поведінкових моделей, на які слід орієнтуватися новій людині. Агітки моделювали сценарії поведінки у різноманітних побутових ситуаціях – кого і як кохати, як поводитися з батьками, друзями, колегами, односельцями та ін., а також дискримінацію так званого старого, колишнього способу буття – на противагу новому, майбутньому.

На таких само засадах створювалися й інші твори агітаційного характеру, в яких концепція «минуле – це негативний досвід буття людини» увиразнювався завдяки різноманітними художнім прийомам. Йдеться про п'єси-агітки історично-драматичного змісту, історіософська концепція яких полягала у трактуванні історичного процесу як «безупинної боротьби класів» [127, 520]. Одним із поширених і яскравих прикладів такої п'єси є агітка Фауста Лопатинського «Козак Голота», надрукована у 10-му номері «Сільського театру» за 1926 рік.

Театралізація історії, як і театралізація побуту, здійснювалася з використанням ідеологічних кліше, але на основі історичних сюжетів. Прикметно, що у переважній більшості випадків ішлося не про використання сюжетних колізій із біографій видатних історичних постатей, а навпаки – про переспів фабульних схем народної історичної пісні, балади, легенди, переказу тощо. Зокрема, Михайло Панченко у 1927 році створює п'єсу «Коліївщина», Фауст Лопатинський того ж року – «Козака Голота», а Михайль Семенко – ліричний драматичний етюд «Маруся Богуславка». І попри різну тематичну спрямованість творів, привертає увагу типова сюжетна колізія – життя не знакової історичної постаті української минувшини, а типового фольклорного персонажа.

Національна історія та національні характери в таких п'єсах мали бути співзвучні загальному умонастрою епохи – соціальні та ідеологічно заангажовані. Й якщо у творі Михайля Семенка такої заангажованості мінімум, то у п'єсі Ф. Лопатинського «Козак Голота», рекомендованій до постановки Вищим репертуарним комітетом 20 серпня 1926 року, її надмір.

Протистояння класів, як і ефектний соціальний сюжет в історичному обрамленні, – це стильова й тематична домінанта твору Ф. Лопатинського. Сценографію твору побудовано так, що дії персонажів постійно мають гротескно-іронічний підтекст. Саме на цьому наголошено у розлогіму коментарі до ймовірної постановки твору. Його варто детально проаналізувати, адже він увиразнює самі ті акценти, які режисерам і акторам варто розставити під час виконання п'єси. Й вони ж мають виразний ідеологічний характер. Отже, часопис «Сільський театр» рекомендував услід за Вищим репертуарним комітетом твір Ф. Лопатинського, тому що це «весела комедія "Козак Голота", що в основу її покладено народню пісню про Феська Андибера, легко надається до постанов і, справді, цікава, художня річ. П'єсу написано простою мовою, події розвиваються чітко, дієвих осіб змальовано яскраво й повно» [83, 27]. Разом із тим коментар наголошує на тому, що п'єсу «розраховано на особливу стилізовану постановку». «Так званий гротеск. <...> до такого перебільшення у постановці, до гротесковості, навертає нас сама п'єса "Козак Голота". Розглянемо для прикладу дві головні дієві особи цієї п'єси: Сотник Пузо та

Лицар Ян із Ослова. Вже самі їхні прізвища, а вже потім і все дурне їхнє становище на протязі трьох дій проказує, що ці ролі грати треба яскраво – комедійно підкреслюючи гостроту положень – перебільшено. Ненажера, п'яниця, ласун – сотник Пузо похваляється, що піймає розбійника Голоту, і тут же... лякається свиней. Спіймавши обдертого "лицаря Яна", від одразу йме віри, що це й є козак Голота, та й немилосердно його катує. А лицар, дурний, як осел (з Ослова ж), лякається самого імени Голоти, скидає з себе всі лати й убрання (щоб його не впізнали) й лишається в одній білизні. Чи ж могло бути таке в житті? Чи це не анекдот, весела байка?

Так. Автор свідомо перебільшує, бажаючи яскравіше виявити дурне становище панства, посміятися з нього» [83, 27].

Гротесковість, справді, стає домінантною художньою ознакою твору. І це має вияв не тільки у доборі імен персонажів та авторських ремарках коло них («сотник Пузо – козацький старшина, запроданець, Гафія – його старша дочка, погана, Галя – його молодша дочка, гарна. Як з Ослова – боягуз, Писар – придуркуватий» [83, 6]), але й чіткому поділі персонажів на негативних і позитивних. Зокрема, у творі вісім позитивних персонажів (козак Голота, Семен та Митрик – козаки із його ватаги; Галя Пузо, яка співчуває селянам та героїзує козака Голоту, має до нього романтичні почуття; Сотникова служниця; хлопці-свинопаси Гриць і Стець; Грицева сестричка) та сім негативних (сотник Пузо; його старша дочка Гафія; Писар; старий і глухий Полковник; гетьман польовий Жулкевський; Ян із Ослова; Сотників гайдук). Ця мінімальна перевага позитивних персонажів над негативними увиразнюється ще й протиставленням соціально-ідеологічним та гротескно-шаржованим. Так, козак Голота наділяється рисами героїчно-монументального типу: глядач не бачить його в перших сценах, натомість свинопас Гриць дуже живо описує козака: «Адже козак Голота усе, що від дуків-багатіїв одбере, все селянам віддає. У сотникового скарбника гроші забрав, а потім селяни йому цими ж грошима оброк заплатили. <...> А козак Голота за вітер прудкіший. Та й по селах люди не дадуть зобидіти козака Голоту. Місячної ночі я сам бачив, як парубки вчилися шаблями рубати. Буде ще й сотникові й шляхті» [83, 8]. А товариш Гриця – Стець після такої

характеристики козака Голоти ще й додає: «Чи не характерик вже отой козак Голота?» [83, 8].

Гіперболізація рис характеру козака Голоти, як і те, що в п'єсі-агітці Ф. Лопатинського уся увага зосереджена на позитивних рисах народного месника, його справедливості та вмінні кепкувати над панами, підтримується у творі сюжетною лінією. Сюжет розгортається довкола анекдотично-гумористичних ситуацій, в які потрапляє панство, лицарство, причому ці ситуації – майстерно влаштовані козаком Голотою та його ватагою.

Гіперболізованими є й риси негативних персонажів, що підкреслює навіть їхнє мовлення. Так, із лицарем Яном із Ослова глядач знайомиться тоді, коли герой заблукав й дороги питається в самого козака Голоти у дуже характерний спосіб – із зневажливою промовою звертається до селян Гриця та Стеця: «Мою милість нічого не обходить, пся крев! Послухайте-но, негідники! Мій джура поїхав шукати дороги й, очевидно, заблуdivся, пся крев! Кудюю дорога? І чи встигну я завидна добратися до хутора?» [83, 8]; «Не крути, пся крев, – кажи! Коли цей дідько, козак Голота, починає бешкетувати?» [83, 8]. Селяни у відповідь жартують над лицарем. Стець каже: «О! Вашій милості козака Голоти нічого боятися» [83, 8]. А Гриць доповнює: «Гриць. Він ще здалеку як побачить червоне перо на вашому шоломі, то відразу п'ятами накиває» [83, 8].

Іронія акцентує на ідеологічному вимірі драматичного твору, який можна класифікувати як гротескно-комічну історичну п'єсу-агітку. В ній на другий план витіснено глибинну психологічну характеристику персонажів, натомість – відповідно до бурлескно-травестійної традиції – акцентовано перебільшені негативні риси лицаря Яна з Ослова, сотника Пуза, його старшої дочки Гафії, гетьмана Жулкевського та Писара.

Такі гіпертрофовані комічні риси, як і сцени, в яких вони проявляються, мають добрий сценічний ефект, однак інтригу переносять із розвитку характерів персонажів на розв'язання комічних ситуацій, в які вони потрапляють. Мистецтво характеротворення відійшло на другий план, поступившись комедії ситуацій, яка розпочинається ще з шостої яви, в якій козак Голота зустрічається з лицарем Яном.

Лицар представляється: «Перед вами стоїть лицар його королівської мости Сигізмунда III – Володаря всієї Речі Посполитої Польської та короля Шведського. Я є лицар Ян із Ослова, в моєму гербі – лев, що знаменує сміливість, і змія, що знаменує розум» [83, 9]. На цю пишномовну самопрезентацію козак Голота відповідає так само пишномовно, однак іронічно: «Голота. Я дуже радий бачити преславного лицаря Яна з Ослова. В моєму гербі – свиняча шинка, що знаменує добру хіть, та велика чарка, що знаменує гарний настрій» [83, 9].

Героїка і романтизм, які панували, зокрема, у драматичних творах на козацьку тематику в Людмили Старицької-Черняхівської чи С. Черкасенка, у п'єсі-агітці поступаються місцем плакатності в змалюванні характерів, кон'юнктурності у доборі сюжетних і фабульних ліній, використанню колоритних побутових сценок гумористичного характеру, нехтуванню історичною достовірністю, адже мета такого твору – створення інтриги соціального, а не психологічного типу.

Козак Голота в однойменній агітці Ф. Лопатинського, як і інші персонажі подібних п'єс, наділений такими рисами, як винятковість, гіперболізація чеснот (він без вагань кидається рятувати ув'язненого Митрика, рятує Галю, про що вона неодноразово згадує у творі, тощо). Причому перед глядачем розгортається не історія звияг та перемог оборонця народу, а навпаки – історія кпинів і жартів, якими він долає панів, ставлячи їх у кумедне становище.

Винятково позитивному, хитрому, іронічному козаку Голоті протистоять неповороткі, смішні, примітивні сотник Пузо, лицар Ян, гетьман Жулкевський. Вони не можуть подолати опір Митрика тільки тому, що він, так само як козак Голота над лицарем Яном з Ослова, насміхається над сотником у розмові-допиті. На питання про вік Митрик відповідає: «Коли свиней вашої милости та помножити на корів ясновельможного пана гетьмана Жулкевського, а тоді поділити на овець його королівської мости...» [83, 15], – тоді, мовляв, дізнаєтеся, скільки маю років. А зустріч із козаком Голотою описує теж у гумористичний спосіб: «...Як я зустрівся з ним, світив місяць і був дужий вітер, але не панятаю, чи були при цьому якісь обставини» [83, 16]. Так само визначає кількість осіб у козацькій ватазі під

проводом козака Голоти: «Люди то товстіють, то худнуть... Ватага, виходить, то більша, то менша... Коли, скажімо, міряти шнуром...» [83, 16].

Доведений до абсурду комічний конфлікт, як і в інших п'єсах-агітках, розв'язується завдяки *dues ex machine*, роль якого то на себе перебирає козак Голота, то вже виконує гетьман Жулкевський, котрий, по суті, й виявляє жарт козака, вчинений із сотником Пузом та лицарем Яном із Ослова.

Головними художніми ознаками гротескно-комічної історичної п'єси-агітки є:

- *Пізнавальний характер*: твір знайомить насамперед із соціальними верствами минулих епох, акцентуючи на соціальній складовій, відкидаючи натомість усі інші аспекти буття суспільства – політичний, економічний, художній тощо.
- *Повчально-виховний характер*: агітаційні твори на історичну тематику ілюструють не тільки минуле як негативний досвід соціального буття, але й близькість колишніх соціальних конфліктів соціальним конфліктам сучасної глядачу епохи – 1920–30-х років.
- *Героїчна піднесеність* у змалюванні позитивних персонажів, які наділяються монументальними, перебільшеними позитивними рисами (як-от: надлюдська сила, хитрість у суперечках із представниками панівних соціальних верств, ідеалізація з боку бідних прошарків та жінок тощо). Такі персонажі мають бути зразками для наслідування, як і в агітках на соціально-побутові теми.
- *Послідовний розвиток сюжету*, заснованого на захопливих комічних ситуаціях водевільного чи мелодраматичного характеру (у п'єсі «Козак Голота» це не тільки лінія протистояння козака і сотника, козака і лицаря, але й мелодраматична лінія – козак Голота – Гафія і Галя. Причому одна із дівчат виразно співчуває козаку і селянам – Галя, а друга – Гафія – мріє тільки про лицарів і панів і врешті не може сподіватися на кохання).
- *Гротескно-бурлескний характер змалювання характерів* персонажів із використанням для цього і народно-розмовної мови (сцени диктування

сотником Пузом листів до гетьмана Жулкевського, які постійно перекручує Писар), і комедії ситуацій (перевдягання лицаря Яна в козака Голоту), і водевільно-мелодраматичної лінії (Галя – козак Голота).

- *Концепція минулого* у таких творах заснована на викривальному соціальному пафосі, засудженні панства, акцентуванні насамперед соціального змісту колишніх епох і відкиданні інших аспектів буття нації (етнічного, соціокультурного, політичного та ін.).

Ці ознаки дають змогу класифікувати твір Ф. Лопатинського «Козак Голота» як гротескно-комічну історичну п'єсу-агітку – художню версію концепції минулого як негативного соціального досвіду, написану у відповідь на політичні вимоги періоду 1920–1930-х років із використанням ідеологічних кліше, плакатних образів, прямолінійно тенденційними сюжетними лініями і композиційними прийомами, із перевагою комічно-гротескної лінії. За своїми естетичними ознаками такий тип твору нагадує інтермедії.

У соціокультурному просторі доби Розстріляного Відродження такі твори на мовностильовому та сюжетному рівнях витворювали у суспільстві концептуально негативне ставлення до історичного минулого, виключаючи будь-які рефлексії над питаннями етнічної ідентичності, майбутнього нації та індивідуальної чи колективної історичної пам'яті. Крім того, гротескно-комедійні образи закріплювали у свідомості глядача образ-архетип козака-жартівника, далекий від тих драматичних образів, що їх створено у творах Людмили Старицької-Черняхівської чи Спиридона Черкасенка (Петро Дорошенко, Іван Мазепа, Іван Сірко, Северин Наливайко та ін.), яким були властиві внутрішні напружені шукання власного «я», смислу буття – як свого, так і власного народу. Ідентичність у такому випадку розмивалася у стихії гротеску, перетворюючись на шарж, руйнуючи цілісність етнічного компонента у сприйманні національного характеру, національного минулого. Оскільки підбиралися сюжети переважно з часів козацтва, то найбільш потужний національний компонент у культуротворенні української нації руйнувався у гіперболізованій стихії іронії, сміху, витісняючи на другий план

таку важливу концептуальну складову, як освячення, вшанування пам'яті про минуле, формування шанобливого ставлення до нього. Відтак і шляхетська, і козацька ідентичності, які могли б стати засадничими у формуванні етнічної ідентичності українців, руйнувалися через формування кітчевого образу минулого, а епоха націстворення, якою насправді був період козаччини, перетворювалася на комічний сюжет із соціальними акцентами.

Це цілком відповідало засадам національної політики, які формувалися у Радянському Союзі в першій третині XIX століття, адже, як зазначає С. Єскельчик, класова боротьба стала «наріжним каменем історичних наративів» [30, 31], водночас подібні сюжети й фабули подання національної історії як гротескно-іронічної події давали змогу реабілітувати «українську національну історію як частину ширшого імперського дискурсу за допомогою приєднання її до російського великого наративу» [30, 50], а також завдяки включенню до загального історичного наративу, однак із відповідними класово-соціальними, етнографічними, гумористично-гротескними елементами, які насправді руйнували національний історичний наратив, фактично виключаючи з нього пафос визвольного руху, героїчного протистояння чужоземними, у тому числі російському, впливам.

Кітчевий образ минулого, витворений у таких п'єсах-агітках, як твір Ф. Лопатинського, формував уявлення про минуле у глядача і читача в особливий спосіб – ігровий, видовищний, простонародний, дидактично-популярний. Відтак історія та уявлення про минуле в подібних п'єсах-агітках зводилися до переписування відомих фольклорних сюжетів за принципами:

- хронологічно спрощеного сюжету, без складних композиційних прийомів;
- використання мелодраматично-сентиментальної та побутово-етнографічної сюжетної чи фабульної ліній, тоді як додаткові психологічні, екзистенційні, філософські – нехтувалися;
- включення до структури твору додаткових гротескних, іронічно-сатиричних, детективних чи пригодницьких сцен, які створювали ефект напруженості у розвитку дії.

Сформовані на таких засадах сюжетні лінії п'єси-агітки, по суті, «привласнювали» фольклорні сюжети та фрагменти національного історичного наративу та переписували його відповідно до класово-соціальних ідеологічних установок епохи. Це сприяло витворенню спільної історичної пам'яті, завдяки якій національний героїчний пафос української минувшини заміщувався образами і метафорами класової боротьби пролетаріату й селянства. Цей образ був цілковито протилежним національно-патріотичному, почасти – екзистенційно-філософській концепції минулого, витвореній наприкінці XIX – на початку XX століття у драматичних творах Людмили Старицької-Черняхівської, Спиридона Черкасенка, Гната Хоткевича, Михайла Грушевського, Богдана Лепкого, Івана Нечуя-Левицького та інших українських письменників. Мотив національної гордості було замінено ідеєю «радянського патріотизму», щоб, як зазначає С. Єкельчик, «українці могли вшановувати своє минуле, доки воно доповнювало, а не змагалось з російською імперською історією» [30, 99].

ВИСНОВКИ

Історична тематика посідає одне з чільних місць у вітчизняному літературному процесі як з огляду на суто кількісні виміри, так і в аспекті рівня художнього моделювання минулого засобами словесного мистецтва. Вага творів цієї проблематики в національній літературі надзвичайна – від «Повісті минулих літ», «Історії Русів» через історичні твори Т. Шевченка, П. Куліша, В. Будзиновського, М. Старицького до сучасних романів П. Загребельного, Ю. Мушкетика, Р. Іваничука, В. Шкляра, Оксани Забужко, Ліни Костенко, Ю. Винничука та інших література формує в суспільній свідомості концептуальне ставлення до багатьох подій та постатей з вітчизняної історії.

І попри зміну суспільних формацій, попри нові цивілізаційні виклики та різні стильові пріоритети на різних етапах літературного процесу, українська література на історичну тематику зберігає сталі смислові, проблемні та ідейні константи, які, власне, і є одним із найцікавіших аспектів літературознавчих досліджень. Характерно, що вже в одній із своїх ранніх розвідок М. Ільницький зауважив: «Історична тема в літературі – це посилено пульсуюча думка, а не лише опис, відтворення подій та фактів. Наша література дозріла до художнього відображення історії духовної, історії мислячої, історії ідей. Черпати з криниці минулого досвіду ту цілющу воду, яка оздоровлює й нашого сучасника, – найперше завдання» [46, 95].

У монографії Б. Мельничука «Випробування істиною» (1996 р.) в новому методологічному ключі досліджуються основні етапи поступування вітчизняного історико-біографічного письменства. Однак на цьому тлі вчений розгортає ряд важливих теоретичних міркувань, зокрема, щодо художнього вимислу й домислу: «Художній вимисел – то приналежність творів, де змальовуються обставини й люди, яких насправді не було, а художній домисел має місце там, де інтерпретуються реальні особи та достеменні історичні факти. Це з одного боку. З другого ж виходить, що за допомогою вимислу проникають в суть інтерпретованого, а домисел дає змогу воскресити характерні історичні деталі» [92, 37].

Формування сталих концепцій в оцінках історичного минулого особливо яскраво виявилось в добу модернізму, тим більше, що модерне мистецтво початку ХХ століття справило значущий вплив на весь подальший розвиток української літератури.

Інтерпретаційні моделі українського національного минулого формувалися на концептуальних засадах цілісного осмислення національного історичного наративу як безперервного героїчного життєпису нації. Провідними концептами, на основі яких було сформовано такий наратив, стали національно марковані топоси й локуси, а також історичні сюжети доль видатних діячів українського минулого або життєві стратегії української нації. Саме в них було акцентовано важливість етнічних зв'язків, міфів, спогадів, переказів і легенд, які стали значущим культурним ресурсом не тільки для сюжетів і фабул літературних творів на історичну тематику.

Спогад про «золотий вік» української нації – драматичний і піднесений водночас – козацьку добу – акумулював фактично усі можливі сюжети, які лягли в основу цілісного історичного наративу – в культурі та літературі. Саме цей період був найбільш репрезентативними для відтворення історії нації, що завжди прагла свободи в обстоюванні власної ідентичності. Це був своєрідний заповіт нащадкам, тематичні домінанти якого розвинуті у прозі Михайла Старицького («Облога Буші», «Кармелюк»), Івана Нечуя-Левицького («Іван Виговський», «Ієремія Вишневецький»), Івана Франка («Захар Беркут»), Лесі Українки («Бояриня»), Людмили Старицької-Черняхівської («Петро Дорошенко», «Іван Мазепа»), Володимира Самійленка («Маруся Чурайвна», «У Гайхан-бея»), Миколи Вороного («Євшан-зілля»), Осипа Маковея («Ярошенко»), Андрія Чайковського («Сагайдачний»), Богдана Лепкого (цикл романів «Мазепа»), Спиридона Черкасенка («Про що тирса шелестіла», «Северин Наливайко», «Пригоди молодого лицаря. Роман з козацьких часів») та інших українських письменників.

Зазначені твори сформували тривку традицію національного історичного наративу, який вистояв зокрема у період, коли ставлення до минулого було виразно негативним, а переписування національної історії як частини великоросійського наративу – декларованою ідеєю. Арсенал міфів і легенд, символічних біографій та

історичних сюжетів, розмаїття топосів і локусів, у яких було акумульовано потужний енергетичний заряд націєтворення, був таким великим, що література, яка зберегла його у своїх творах, стала етнополітичним ядром, у якому, трансформуючись, творилися українська національна ідея та ідентичність.

Життєвість тематичних домінант національного історичного наративу була забезпечена тим, що у літературі в тому числі було зафіксовано і «територіазацію спогадів і прив'язаностей, розвитку і поширення характерної публічної культури, дотримання стандартизованих законів, а також традицій золотого віку або місії та жертви» [142, 241]. Зміцнення і разом з тим руйнування національної концепції минулого в період кінця ХІХ – першої половини ХХ століть було зреалізовано через дві концепції минулого – національно-міфологічну та риторично-критичну, або риторично-ідеологічну.

Типологічні домінанти першої засновані на ідеалізації етноісторії українського народу та змалюванні «золотого» (і драматичного водночас) періоду – козацької доби. У творчості Людмили Старицької-Черняхівської («Гетьман Дорошенко», «Іван Мазепа»). Спиридона Черкасенка («Про що тирса шелестіла», «Северин Наливайко») було створено героїко-риторичні характери – переважно видатних історичних постатей, діяльність яких вплинула на долю України. Такі романтично-героїчні персонажі постають у творах цих драматургів особистостями, які, хоч і переживають драматичні роздвоєння, однак вболівають за долю народу і майбутнє України. Біографічні сюжети, тісно вкорінені в топоси вірності / зради українському народові, й стали живою ілюстрацією високого служіння ідеалам свободи і народної волі.

Так, у творчості Людмили Старицької-Черняхівської і Спиридона Черкасенка було змодельовано національно-міфологічну концепцію минулого як «золотого віку» української нації, ідеального і драматичного водночас періоду національного самовизначення українського народу. Освячення старожитніх вольностей поєднувалося з глибинними роздумами про відданість ідеалам боротьби та свободи українців. Власне, саме на цьому етапі закладаються основи історіософської концепції «Празької школи», формується система знакових локусів національної

історії – це степ, Запорізька Січ, Дніпро, Київ тощо, а також система знакових сюжетів і фабул історичної прози і драматургії. Засадничою ідеєю, яка об'єднувала їх, стало створення образу української історії як ідеалізованого міфологічного часу розквіту української нації, чий заповіт повинні пам'ятати прийдешні покоління.

Типологічні домінанти риторично-ідеологічної концепції минулого орієнтовані на тотальне заперечення потужної енергетичної сили минулого, його негативний образ, котрий було покладено в основу нового історичного наративу – радянського. В ньому ідеалізація минувшини поступилася тотальному і категоричному запереченню минулого, статус «золотого віку» закріплювався за майбутнім. Саме майбутнє стало новою тематичною домінантою, довкола якої розгорталися сюжети драматичних творів Івана Микитенка, Мирослава Ірчана, п'єс-агіток.

Домінування ідеологічних складових в осмисленні класової, соціальної, етнічної історії суспільства призвело до десакралізації топосів минулого та критичної інтерпретації історичних сюжетів і фабул, пов'язаних із історією Запорозької Січі, Гетьманщини та іншими знаковими подіями української минувшини.

Фактично аж до 1939 року зникають із літератури і культури біографічні сюжети на основі життя значних постатей українського минулого, натомість формується культ «маленької людини», яка відмовляється від минулого заради майбутнього. Особливо виразно це проявилось у так званих п'єсі-агітці, яка представляла народні традиції і звичаї як архаїчні, деструктивні, висміювала їх з використанням художніх засобів бурлеску, трагестії. Тип героїко-романтичного персонажа поступився місцем персонажеві-трикстеру або персонажу, націленому на майбутнє.

Відбувається відбір персонажів, які можуть «озвучити» голоси минулого, чії біографії можуть лягти в основу актуальних сюжетів, тому в художніх творах цього періоду фактично немає сюжетів, пов'язаних із діяльністю Івана Мазепи, проте актуалізовано фабули, в яких відображена історія стосунків Богдана Хмельницького і Москви (творча практика О. Корнійчука та І. Кочерги).

Риторично-ідеологічна концепція минулого як деструктивного компонента, який заважає майбутньому поступу, руйнувала цілісність національного історичного наративу, деформувала історичну колективну та індивідуальну пам'ять українців. І якщо перші десятиліття XX століття у цій пам'яті ще зберігався спогад про Україну як образ матері, за яку і життя не шкода віддати, то починаючи з 1930-х років він поступово заміщувався образом країни Рад, Радянського Союзу, а власне українська ідентичність заміщувалася радянською.

Українська драматургія дала життя символічним національним архетипам, чия діяльність була орієнтована на збереження національної самобутності та відстоювання самостійності України. Однак у період 1920-30-х років було зміщено домінанти навіть у змалюванні образу Богдана Хмельницького (Петро Панч («Гомоніла Україна»), Олександр Корнійчук («Богдан Хмельницький»), Натан Рибак («Переяславська Рада»)). А єдиний сюжет, котрий міг зцементувати український національний історичний наратив, – самовіддане служіння героя-лицаря Україні – був замінений на сюжет начебто братерського єднання України з Росією.

Однак література, сукупність ідей, утілених у художніх творах, потужний естетичний потенціал, закладений у символічних, архетипних та інших художніх образах, зберегли ті культурні основи, які дають змогу нації та національній літературі відновити цілісність концепції минулого, повернувши до життя незнищенні складові української ідентичності, зорієнтовані на прагнення утвердити суверенітет народу, його належність до загальноєвропейського простору та нескореність духу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Avanti. На шляху до пролетарської організації театральності / Avanti // Шляхи мистецтва : місячник. – К. , 1921 (НПБУ ім. Ярослава Мудрого). – Число перше. – С. 48–53.
2. Абрамова І. Біля витоків української ідеї (Нечуй-Левицький і “формально-національний” напрям) / І. Абрамова // Слово і час. – 1999. – № 12. – С. 56–58.
3. Андрусів С. Західноукраїнська література 30-х рр. XX ст.: Проблеми національної ідентичності. Автореф. дис. докт. філол. наук / С. Андрусів. – К. , 1996. – 25 с.
4. Андрусів С. Сучасне українське літературознавство: тексти і контексти / С. Андрусів // Слово і час. – 2004. – № 5. – С. 48–53.
5. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. : [монографія] / С. М. Андрусів. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2000; Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.
6. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман ; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 440 с
7. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : [монографія] / Н. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
8. Білас Л. Ідеологія як історія і як поезія / Л. Білас // Сучасність. – 1961. – Ч. 7. – С. 44–62.
9. Вертій О. Народний світогляд і питання національної самобутності українського письменства в літературно-естетичних пошуках 70–90-х років XIX ст. Стаття перша / О. Вертій // Українська література в загальноосвітній школі. – 2004. – № 8. – С. 29–38.
10. Вертій О. Народні джерела національної самобутності української літератури 70–90-х років XIX століття : [монографія] / О. Вертій. – Суми : Собор, 2005. – 446 с.

11. Веселовська Г. Експресіонізм ранньої драматургії Спиридона Черкасенка / Г. Веселовська // Дивослово. – 1997. – № 2. – С. 13–14.
12. Головка В. Повсякденність та історичний час у контексті української історії 1930-х рр. / В. Головка // Українське радянське суспільство 30-х рр. XX ст.: нариси повсякденного. – К. : Інститут історії України НАН України, 2012. – № 2. – С. 8–24.
13. Грабовська І. Сучасні українці у дзеркалі чужих та власних стереотипів / І. Грабовська // Сучасність. – 2004. – № 9. – С. 138–147.
14. Грабовський С. Українці: державна нація чи мешканці культурного гетто? / С. Грабовський // Сучасність. – 2004. – № 7–8. – С. 86–100.
15. Гринблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира / С. Гринблатт // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 35 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/grinblat.html>.
16. Грінченко Б. Народний театр [історія театру від Котляревського до наших часів] / Б. Грінченко. – 1900. – Т. 11, ч. II: 23–46, 92–104, 162–175.
17. Гринишина М. Театр української драматургії (Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр.) / М. Гринишина. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 290 с.
18. Грушевський М. С. Історія України-Руси. 3-є вид. Т. 1. / М. С. Грушевський. – К., 1913. – 648 с.
19. Гундорова Т. Внутрішня колізія – повторна колізія / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2011. – 448 с.
20. Гундорова Т. Про Явлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
21. Гуревич А. Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. / А. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
22. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947) / В. Державин. – Мюнхен, 1948. – 30 с.

23. Дзюба І. Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність? (Уроки перебудови) / І. Дзюба // Сучасність. – 1988. – Ч. 9. – С. 92–109.
24. Довженко О. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи / О. Довженко. – Харків : Фоліо, 1994. – 655 с.
25. Донцов Д. Росія чи Європа? / Д. Донцов // Літературно-науковий вісник. – 1929. Річник XXVIII. – С. 62–79.
26. Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Д. Донцов. – Львів : Просвіта, 1991. – 296 с.
27. Дончик В. З потоку літ і літпоток / В. Дончик. – К. : ВД “Стилос”, 2003. – 556 с.
28. Дончик В. Український радянський роман: Рух ідей і форм / В. Дончик. – К. : Дніпро, 1987. – 429 с.
29. Еко У. Риторика та ідеологія / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 420–427.
30. Єсельчик С. Імперія пам'яті: російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / С. Єсельчик. – К. : Критика, 2008. – 304 с.
31. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.
32. Жицька Т. В. Спиридон Черкасенко і театр. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.02. / Т. В. Жицька ; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 1998. – 18 с.
33. Жулинський М. Національні культури і проблеми глобалізації / М. Жулинський // Слово і час. – 2002. – № 12. – С. 5–10.
34. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період / О. Забужко. – К. : Основи, 1993. – 126 с.
35. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Вид. друге, випр. / О. Забужко. – К. : Факт, 2001. – 160 с.

36. Завірюхіна І. Г. Контекстуальна парадигма художньо-інноваційних процесів в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття. Автореф. дис. ... канд. філол. наук / І. Г. Завірюхіна. – К., 2011. – 25 с.
37. Задорожна Л. Національна самоідентичність народу в творчості Шевченка / Л. Задорожна // Шевченкознавчі студії: Збірник наукових праць. Випуск 6. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2004. – С. 4–8.
38. Замятин Д. Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие современных гуманитарных наук / Д. Замятин // Социологическое обозрение. – Т. 9. – № 3. – 2010. – С. 26–50.
39. Замятин Д. Н. Гуманитарная география: пространство и язык географических образов / Д. Н. Замятин. – СПб : Алетейя, 2003. – 336 с.
40. Захарчук І. Мілітарна стратегія соцреалізму / І. Захарчук // Слово і час. – 2006. – № 10. – С. 51–60.
41. Золоті рядки української репресованої драматургії. – Донецьк : ТОВ «ВКФ “БАО”», 2009. – 688 с.
42. Зерній Ю. Науковець перед з’явою пам’яті / Є. Доманська, Ю. Зерній // Україна модерна. – 2009. – №4 (15). – С. 9–53.
43. І. В. Завдання радянської художньої політики / І. В. // Шляхи мистецтва: місячник. – К., 1921. – Число друге. – С. 89–93.
44. Ільницький М. “На більшовицький стрій...” Літературне життя Львова 1939–1941 рр. / М. Ільницький // Дзвін. – 1998. – № 1. – С. 118–129.
45. Ільницький М. Від “Молодої Музи” до “Празької школи” / М. Ільницький. – Львів, 1995. – 318 с.
46. Ільницький М. Мале літературне відродження (літературна критика періоду МУР’у) / М. Ільницький // Дар служити науці. Науковий збірник на пошану доктора історичних наук, професора Володимира Задорожного. – Ужгород : Памфлет, 2001. – С. 331–352.
47. Ільницький М. Якою має бути періодизація літератури XX століття? / М. Ільницький // Дзвін. – 1998. – № 5–6. – С. 128–129.

48. Ірчан М. Проти смерті / М. Ірчан. – Канада : Бібліотека «Новий світ», 1927. – Ч. 33. Накладом Івана Гниди в Монреалі. – 128 с.
49. Ірчан М. Твори : в 2 т. Т. 1 : Драми / М. Ірчан ; передм. Л. М. Новиченка, упоряд. ; приміт. М. М. Гострика. – К. : Дніпро, 1987. – 343 с.
50. Історія української літератури ХХ століття : У 2 кн. Кн. 2. Ч. 2 : 1960–1990-ті роки : Навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1995. – 512 с.
51. Історія української літератури ХХ століття : У 2 кн. Кн. 2 : Друга половина ХХ ст.: Підручник / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – 456 с.
52. Історія української літератури. У восьми томах. Том восьмий : Література післявоєнного часу (1946–1967). – К. : Наукова думка, 1971. – 574 с.
53. Історія української літератури : У восьми томах. Том сьомий : Література періоду завершення будівництва соціалізму та Великої Вітчизняної війни (1933–1945). – К. : Наукова думка, 1971. – 402 с.
54. Історія української літератури : В двох томах. Том 2 : Радянська література. – К. : Вид-во АН Української РСР, 1957. – 881 с.
55. Киевская старина : ежемєсяч. ист. журн. – К. : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1882. – № 11. – 1887.
56. Киевская старина : ежемєсяч. ист. журн. – К. : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1882. – № 10. – 1887.
57. Киевская старина : ежемєсяч. ист. журн. – К. : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1882. – № 12. – 1887.
58. Киевская старина : ежемєсяч. ист. журн. – К. : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1882. – № 2. – 1887. – С. 370–372.
59. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. : підручник : у 10 т. / Юрій Ковалів. – Т. 1 : У пошуках іманентного сенсу. – К. : ВЦ «Академія», 2013. – 512 с.
60. Кодак М. Поетика як система. Літературно-критичний нарис / М. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 159 с.

61. Корляків. «Диктатура» Микитенка в державному червонозаводському театрі / Корляків // Радянський театр : місячник Упр. мистец. НКО. – Харків : Робітнича газ. «Пролетар», 1929. – № 4–5. – С. 75–80.
62. Коробейников С. С. Темпоритм в драматическом спектакле (на примере постановок «Вишневого сада» А. П. Чехова) / С. С. Коробейников // Материалы научно-практ. конф. НГТИ, посвящ. 150-летию со дня рождения А. П. Чехова. – Новосибирск, 2010. – С. 49–62.
63. Коряк В. В боях: Статті і виступи 1925–1930 / В. Коряк. – Харків : Література і мистецтво, 1933. – 396 с.
64. Кравченко Л. Нація і література (до проблеми німецької національно-культурної ідентичності) / Л. Кравченко // Слово і час. – 2002. – № 6. – С. 35–40.
65. Кримський С. Ментальні цінності в контексті виборчої кампанії / С. Кримський // День. – 2004. – 3 серп. – С. 1–4.
66. Крип'якевич І. Український світогляд / І. Крип'якевич // Іван Крип'якевич у родинній традиції, науці, суспільстві / Відп. ред. Я. Ісаєвич, упоряд. Ф. Стеблій. – Львів, 2001 (Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Збірник наукових праць, 8 / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України). – С. 151–166.
67. Курбас Л. На дискусійний стіл / Л. Курбас // Радянський театр : місячник Упр. мистец. НКО. – Харків : Робітнича газ. «Пролетар». – 1929. – № 4–5. – С. 12–17.
68. Кузякіна Н. Нарис української радянської драматургії : Ч. I (1917–1934) / Н. Кузякіна. – К. : Радянський письменник, 1958. – 239 с.
69. Лев В. Українська література під совєтами в 40-их роках / В. Лев // Дзвони. – 1979. – Ч. 2. – С. 35–45.
70. Леві-Стросс К. Міг і значення / К. Леві-Стросс // Слово. Знак. Дискурс. – С. 343–356.
71. Левченко О. Г. Текст культури в пошуках автора: Масова свідомість і художня культура у контексті радянської культури (за матеріалами театру і

- кіно) / О. Г. Левченко. – К. : Держ. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса, 2006. – 300 с.
72. Лендлер Клаус. Драма и классовая борьба / Клаус Лендлер. – М. : Прогресс, 1974. – 351 с.
73. Лепкий Б. Мотря. Історична повість. Том I : Сотниківна. Історична картина з часів Івана Виговського / Б. Лепкий. – Тернопіль : Збруч. – 2004. – 350 с.
74. Липинський В. Листи до братів-хліборобів. Про ідею та організацію українського монархізму. Писані 1919–1926 р. / В. Липинський. – Wien : Buchdruckerei Carl Herrmann, 1926. – 580 с.
75. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2 : М (Маадай-Кара) – Я (я-форма) / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
76. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1 : А (аба) – Л (лямент) / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
77. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
78. Літературно-науковий вістник [Електронна копія] / Наук. т-во ім. Шевченка у Львові ; за ред. О. Маковей. – Київ, 1899 (НПБУ). Річник 4, т. 13. – Електрон. текст. дані (1 файл : 263 Мб). – У Львові : 3 друк. Наук. т-ва ім. Шевченка. — 1901 (К. : НПБУ ім. Ярослава Мудрого, 2015). – 208 с.
79. Літературно-науковий вістник [Електронна копія] / Наук. т-во ім. Шевченка у Львові ; за ред. О. Маковей. – Київ, 1899 (НПБУ). Річник 4, т. 14. – Електрон. текст. дані (1 файл : 556 Мб). – У Львові : 3 друк. Наук. т-ва ім. Шевченка. – 1901 (К. : НПБУ ім. Ярослава Мудрого, 2015). – 133 с.
80. Літературно-науковий вістник [Електронна копія] / Наук. т-во ім. Шевченка у Львові ; за ред. О. Маковей. – Київ, 1899 (НПБУ). Річник 4, т. 15. – Електрон. текст. дані (1 файл : 556 Мб). – У Львові : 3 друк. Наук. т-ва ім. Шевченка. – 1901 (К. : НПБУ ім. Ярослава Мудрого, 2015). – С. 256–260
81. Літературно-науковий вістник [Електронна копія] / Наук. т-во ім. Шевченка у Львові ; за ред. О. Маковей. – Київ, 1899 (НПБУ). Річник 5, т. 19. – Електрон.

- текст. дані (1 файл : 63,8 Мб). – У Львові : З друк. Наук. т-ва ім. Шевченка. – 1902 (К. : НПБУ ім. Ярослава Мудрого, 2015). – 23 с.
82. Лопатинський Ф. Козак Голота / Ф. Лопатинський // Сільський театр : місячник від. мистец. Упр. політосвіти УСРР. – Харків : Рад. село, 1926. – № 10. – С. 6–27.
 83. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Спб : Искусство-СПб, 2010. – 704 с.
 84. Майборода Н. В. Донецький степ у художньому світі Спиридона Черкасенка / Н. В. Майборода // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 4 (191). – С. 86–90.
 85. Маланюк Є. Книга спостережень. Проза. Т. 1. / Є. Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1962. – 529 с.
 86. Маланюк Є. Книга спостережень. Проза. Т. 2. / Є. Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1966. – 480 с.
 87. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури / Є. Маланюк. – К. : АТ “Обереги”, 1992. – 80 с.
 88. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століть: аспекти родо-жанрової динаміки / Н. Малютіна // *Ucrainica II Soucasna Ukrajinistika*. – S. 339–344.
 89. Мамонтов Я. Основні компоненти драми / Я. Мамонтов // Театральна публіцистика. – К. : Мистецтво, 1967.
 90. Мариненко Ю. Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років XX століття : [монографія] / Ю. Мариненко. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2004. – 328 с.
 91. Мельничук Б. Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення) / Б. Мельничук. – К. , 1996. – 272 с.
 92. Микитенко І. К. Твори : в 4 т. Т. 3 : П’єси / І. К. Микитенко ; упоряд. О. І. Микитенко. – К. : Дніпро, 1983. – 479 с.

93. Микитенко І. К. Твори : в 4 т. Т. 4 : П'єси; публіцистика; Про себе і свою творчість; Листи / І. К. Микитенко ; упоряд. О. І. Микитенко. – К. : Дніпро, 1983. – 558 с.
94. Миколаєнко Л. Український степ як естетичний феномен // Хроніка 2000. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000. – Вип. 37–38: Україна: філософський спадок століть. – С. 28–43.
95. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 327 с.
96. Муслієнко О. Ідеологема «світ–театр» у семіосфері абсурду Миколи Хвильового («Лілюлі») / О. Муслієнко // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 44. Ч. 1. – 2008. – С. 281–290.
97. Мушкетик Ю. Яса / Ю. Мушкетик. – К. : Дніпро, 1990. – 829 с.
98. На фронті культури: [відчит до XIII Всеукр. та VII Всесоюз. з'їздів Рад] / Нар. комісаріат освіти УСРР. – К. : Радянська школа, 1935. – 264 с.
99. Нарівська В. Національний характер як художньо-естетичний феномен української та російської прози 50–70-х років двадцятого століття. Дис. ... докт. філол. наук / В. Нарівська. – Дніпропетровськ, 1995. – 450 с.
100. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). Видання друге / І. Нечуй-Левицький. – К. : Обереги, 1993. – 88 с.
101. Ніковський А. Історична белетристика / А. Ніковський // Літературно-науковий вісник. – 1919. – Т. 75, кн. VII–IX. – С. 122–132.
102. Новікова К. Історична пам'ять і етнічність / К. Новікова // Збірка студентського наукового товариства «Гаудеамус Ігітур» (Історичний факультет). – Донецьк : ДонНУ, 2001. – Вип. 4. – С. 5–7.
103. Новиченко Л. “В сумі тому міць і завзяття...” (Мирослав Ірчан – письменник і борець) / Л. Новиченко // Ірчан М. Твори в 2 т. Т. 1. – К. : Дніпро, 1987. – С. 5–37.
104. Нора П'єр. Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора ; пер. із фр. А. Репи. – К. : Видавництво “Кліо”, 2014. – 272 с.

105. Ожоган Л. “Будь проклята, кров ледача...” (Проблеми національної пасивності та зради у творчості Лесі Українки) / Л. Ожоган // *Леся Українка і національна ідея*. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 1997. – С. 118–123.
106. Озерський Ю. Про художню роботу на селі / Ю. Озерський // *Сільський театр [Електронний ресурс] : місячник від. мистец. Упр. політосвіти УСРР*. — Харків : Рад. село, 1926. – № 1. – Електрон. текст. дані (1 файл : 25,7 Мб). – 1926].
107. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гассет ; пер. з ісп. О. Сахно. – К. : Основи, 1994. – 424 с.
108. Осинський О. На руїнах минулого / О. Осинський // *Сільський театр : місячник від. мистец. Упр. політосвіти УСРР*. – Харків : Рад. село, 1926. – № 4. – С. 6–18.
109. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.
110. Павлишин М. Канон та іконостас : Літературно-критичні статті / М. Павлишин. – К. : Час, 1997. – 447 с.
111. Павлюк С. Особливості та динаміка сучасного процесу етнічної самоідентифікації українців: до питання теорії етносу / С. Павлюк // *СіЧ*. – 2002. – № 6. – С. 3–7.
112. Пахаренко В. Поєдинок з Левіафаном. Міт і псевдоміт в українській літературі 20-х років / В. Пахаренко. – Черкаси : Відлуння, 1999. – 192 с.
113. Пахльовська О. Українська літературна цивілізація. Автореф. дис. ... докт. філол. наук / О. Пахльовська. – К. , 2000. – 96 с.
114. Плохій С. Між історією та нацією: Павло Роберт Магочій і переосмислення української історії / С. Плохій. – К. : Критика, 2011. – 448 с.
115. Плужник Є. Дні / Є. Плужник. – К. , 1926. – 124 с.
116. Подчекаєв Л. Екскурсія / Л. Подчекаєв // *Перець*. – 1947. – № 20. – С. 7.
117. Поліщук Я. Поетика міфу в культурі українського модернізму / Я. Поліщук // *Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців* :

- Літературознавство / Упоряд і відп. ред. В. Антофійчук. – Чернівці : Рута, 2003. – Кн. 2. – С. 200–203.
118. Поліщук Я. Формули ідентичності Уласа Самчука на тлі доби / Я. Поліщук // Дивослово. – 2004. – № 7. – С. 26–29.
 119. Пронкевич О. Історія літератури чи конструювання нації? (Переосмислення ідейно-естетичної природи іспанського модернізму) / О. Пронкевич // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 10–17.
 120. Рольф М. Советские массовые праздники / М. Рольф ; [пер. с нем. В. Т. Алтухова]. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН) : Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2009. – 439 с.
 121. Романенко О. Людина і світ в українській літературі 1920–1930-х рр. : [монографія] / О. Романенко. – К. : ВАІТЕ, 2006. – 100 с.
 122. Рубчак М. Відродження національної свідомості (Од середньовічних братств – до Шевченкового слова) / М. Рубчак // Слово і час. – 2000. – № 3. – С. 22–24.
 123. Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення / Йорн Рюзен ; пер. з нім. В. Кам'янець. – Львів : Літопис, 2010. – 358 с.
 124. Савченко Я. Доба і письменник: Критика / Я. Савченко. – К.–Харків : ДВУ, 1930. – 206 с.
 125. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина ; за заг. ред. Л. Скорини. – Черкаси, 2009. – 598 с.
 126. Свідзинський В. Вибрані твори / В. Свідзинський / Упоряд. Елеонора Соловей. – К. : Смолоскип, 2011. – 502 с.
 127. Семенко Михайль. Вибрані твори / Михайль Семенко ; упоряд., передм. Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2010. – 688 с.
 128. Семенко Михайль. Мій рейд у вічність / Михайль Семенко // Нова генерація : журн. лівої формації мистец. – Харків : Держ. вид-во України, 1929. – № 1 (січень). – 1929. – С. 6.

129. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років / Г. Ф. Семенюк. – К. : РВЦ «Проза», 1993. – 56 с.
130. Семенюк Г. Ф. Микола Куліш і становлення української драматургії радянської доби / Г. Ф. Семенюк. – К. : НМК ВО, 1991. – 55 с.
131. Сенік Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Л. Сенік. – Львів : Академічний експрес, 2002. – 239 с.
132. Сенік Л. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. Дис. ... докт. філол. наук / Л. Сенік. – Львів, 1994. – 323 с.
133. Скальковский А. А. Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII столетии. 1733–1768 / А. А. Скальковский. – Одесса : Городская типография, 1845. – 230, II с., 1 л. фронт. (грав. тит. л.), 1 л. карт.
134. Сивокінь Г. Історична та національна детермінованість теоретико-літературного знання / Г. Сивокінь // Наукові записки. – Випуск 50. Серія : Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВГ ІЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2003. – С. 366–372.
135. Сивокінь Г. Літературний факт у контексті історії літератури / Г. Сивокінь // Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців : Літературознавство / Упоряд і відп. ред. О. Мишанич. – Чернівці : Рута, 2003. – Кн. 1. – С. 16–18.
136. Скрипник Л. Театр, цирк, опера, танок, музика / Л. Скрипник // Нова генерація : журн. лівої формації мистец. – Харків : Держ. вид-во України, 1929. – № 4 (квітень). – С. 41–50.
137. Скрипник М. Література й мистецтво. Статті й промови. Т. V. / Микола Скрипник ; Укр. ін-т марксизму-ленінізму, каф. нац. питання. – Харків : Держ. вид-во України, 1930. – 300 с.
138. Скрипник М. Статті з національного питання / М. Скрипник // Сучасність. – 1962. – Ч. 3. – С. 101–107.
139. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.

140. Сміт Е. Д. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка / Е. Д. Сміт. – К. : Темпора, 2009. – 312 с.
141. Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 93–95.
142. Смолич Ю. Драматичне письменство наших днів / Ю. Смолич // Червоний шлях. – 1927. – № 4. – С. 153–163.
143. Солодар Л. Хутір – ментальний кордон українського простору в проекції національної літератури / Л. Солодар // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 60. – 2014. – Ч. I. – С. 87–93.
144. Сосюра В. М. Вибрані твори : в 2 т. / В. М. Сосюра ; упоряд., післямова та прим. С. А. Гальченко ; наук. ред. В. Г. Дончик. – К. : Наукова думка, 2000. – Т. 1 : Поетичні твори. – [Б. м.] : [б.в.], 2000. – 645 с.
145. Социо-Логос. Социология, антропология и метафизика. Вып. I : Общество и сферы смысла / Пер. с англ., нем., франц. ; сост., общ. ред. и предисл. В. В. Винокурова, А. Ф. Филиппова. – М. : Прогресс, 1991. – 480 с.
146. Сріблянський М. На сучасні теми (Національність і мистецтво) / М. Сріблянський // Українська хата. – 1910. – № 12. – С. 722–731.
147. Сталин И. В. О задачах хозяйственников / И. В. Сталин // Вопросы ленинизма. – М. , 1934. – С. 445.
148. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Собрание сочинений в девяти томах. Том 2 / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1989.
149. Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. М. Старицька-Черняхівська ; вступ. ст., упоряд. та приміт. Ю. М. Хорунжого. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с.
150. Столяр М. Ієрофанії свят у контексті радянського хронотопу / Марина Столяр // Сіверянський літопис. – 2009. – № 1. – С. 121–128.
151. Суховеєнко К. І. П'єса-агітка в українській радянській драматургії / К. І. Суховеєнко // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. – Харків, 2014. – Вип. 1. – С. 163–171.

152. Сушицький Б. Кінець репертуару (в порядку обговорення) / Б. Сушицький // Нова генерація : журн. лівої формації мистец. – Харків : Держ. вид-во України, 1930. – № 4 (квітень). – С. 34–37.
153. Сушицький Б. Театр ліворуч / Б. Сушицький // Нова генерація : журн. лівої формації мистец. – Харків : Держ. вид-во України, 1929. – № 1 (січень). – С. 42–47.
154. Тичина П. Поезії / П. Тичина. – Харків : Держ. вид-во України, 1929. – 120 с.
155. Ткаченко І. А. Степові мотиви в українському фольклорі: історіософський ракурс (на прикладі історичного епосу) / Ірина Ткаченко // Вісник Запорізького національного університету : зб. наук. ст. Філологічні науки / Редкол. П. І. Білоусенко (гол. ред.), Т. В. Хом'як (відпов. ред). – Запоріжжя : Запор. нац. ун-т, 2008. – № 2. – С. 226–231.
156. Ткаченко І. А. Топос степу в новій українській літературі (Проза). Автореф. дис. ... канд. філол. н. : спеціальність – 10.01.01 «Українська література» / Ірина Анатоліївна Ткаченко ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2009. – 20 с.
157. Тойнбі А. Дослідження історії. Том 1 / А. Тойнбі ; пер. з англ. В. Шовкуна. – К. : Основи, 1995. – 614 с.
158. Товкачевський А. Оптимізм і песимізм в українському житті. І. Галицький оптимізм; II. Український песимізм / А. Товкачевський // Українська хата. – 1910. – № 11. – С. 620–624; Т. 12. – С. 668–675.
159. Топольський Є. Як ми пишемо і розуміємо історію. Таємниці історичної нарації / Є. Топольський ; пер. з польськ. Н. Гончаренко, наук. ред. Ю. Волошина. – К. : «К.І.С.», 2012. – 400 с.
160. Українське радянське суспільство 30-х рр. XX ст.: нариси повсякденного життя : Колективна монографія / Відп. ред. С. В. Кульчицький. – К. : Інститут історії України НАН України, 2012. – 786 с.
161. Франко І. Сідоглавному / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 2. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 184–185.

162. Федорів О. Я. Радянський фактор у діяльності більшовистських організацій у Західній Україні (1921–1922 рр.) / О. Я. Федорів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kyvu.edu.ua/vmv/v/05/fedoriv.htm>.
163. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / М. Хвильовий. – Т 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / Упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка ; передм. М. Г. Жулинського. – К. : Дніпро, 1990 – 650 с.
164. Хороб С. І. Драматургія Мирослава Ірчана і Ярослава Галана: жанрово-стильові домінанти 20–30-х років ХХ ст. / С. І. Хороб // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Літературознавство. – 2009. – №2 (6). – С. 93–104.
165. Черкасенко С. Ф. Твори : в 2 т. Т. 1 : Поезія. Драматичні твори / С. Ф. Черкасенко ; упоряд., авт. передм. та приміт. О. Мишанич. – К. : Дніпро, 1991. – 891 с.
166. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. – Тернопіль : МПП “Презент”, за участю ТОВ “Феміна”, 1994. – 480 с.
167. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Д. Чижевський // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. Вид. 2-ге. Кн. 1. – К. : Аконіт, 2001. – С. 45–53.
168. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – К. : Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. – 230 с.
169. Шевченко Т. Г. Зібрання творів : у 6 т. Т. 1 : Поезія 1837–1847 / Тарас Шевченко. – К. , 2003 – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev114.htm>.
170. Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології / Ю. Шерех. – К. : Дніпро, 1993. – 590 с.
171. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності [Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст.] / Н. М. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
172. Юрчук О. О. Особливості формування та стратегії репрезентації антиколоніального та постколоніального художніх дискурсів в українській

- літературі. Автореф. дис. докт. філол. наук / О. О. Юрчук. – К. , 2015. – 42 с.
173. Яворський М. І. Коротка історія України. Вид. 5-е / М. І. Яворський. – Харків, 1927. – 13 с.
174. Яковенко Н. Дзеркала ідентичності. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – початку XVIII століття / Н. Яковенко. – К. : Laurus, 2012. – 472 с.