

Горболіс Л. М.

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

«НОВА ДРАМА» І ТЕАТР У СВІТОВОМУ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У статті на основі літературно-критичних праць Б.Шоу «Квінтесенція ібсенізму», М.Метерлінка «Нова драма», М.Вороного «Театральне мистецтво і український театр», «Драма живих символів», Лесі Українки «Новітня суспільна драма», «Європейська соціальна драма в кінці ХІХ ст.» розкрито погляди критиків на «нову драму» і театр кінця ХІХ – початку ХХ ст., означено відмінність старої драми від нової, психологічної, з'ясовано умови появи та роль «нової драми» в культурно-мистецькому просторі кінця ХІХ – початку ХХ ст., відповідність п'єс запитам доби та глядачів, роль «нової драми» у відображенні суспільних та історичних реалій, переосмисленні морально-етичної проблематики, становленні концепції нового героя. Б.Шоу, М.Метерлінк, М.Вороний, Леся Українка вважають недопустимим наявність трафаретних художніх образів, безідейних конфліктів, невиразної проблематики у сучасних драмах, виступають проти спрощеного сценічного оформлення вистав. В образах для дослідження літературно-критичних працях автори одноставно наголошують на важливій ролі п'єс Г.Ібсена в утвердженні модерністських тенденцій, розвитку драматургії (зокрема й на українських теренах), у формуванні ідейно-тематичних, стильових засад «нової драми», наголошують на першорядному значенні внутрішньої дії, хронотопних конструктів, корпусу почуттів, переживань, емоційних станів як важливих характеристик героїв, філософських тенденцій «нової драми», покликаної змінити змістове й смислове наповнення театру (оновлення репертуару, режисерська й акторська майстерність, декорації тощо). Режисер і актор – як відповідальні професіонали і творці сценічних цінностей – мають осучаснити й знайти нові підходи до відтворення складного внутрішнього світу героя на сцені.

Ключові слова: п'єса, літературно-критичні праці, акторська майстерність, театр, культурно-мистецький простір, герой, вистава.

Постановка проблеми. Важливим сегментом для розуміння специфіки розвитку письменства є літературно-критичний доробок митців – активних учасників літературного процесу, авторів прикметних для розвитку мистецтва творів. У працях Б.Шоу «Квінтесенція ібсенізму», М.Метерлінка «Нова драма», М.Вороного «Театральне мистецтво і український театр», «Драма живих символів», Лесі Українки «Новітня суспільна драма», «Європейська соціальна драма в кінці ХІХ ст.» автори засвідчують стурбованість станом драматургії і сценічного мистецтва, означають напрями оновлення драми і театру доби модернізму – актуальний репертуар, сучасний герой, нетипові обставини, нетрадиційні підходи до зображення проблематики, конфлікту, образів. Митці переконані в необхідності максимально наблизити п'єсу до театру й запитів глядача, адже кожен драматург, який добре знає життя, здатен передати всі його нюанси за допомогою актуальних сценічних засобів і прийомів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У всі періоди розвитку світового письменства актуальними є проблеми самотності літератури, а отже, запитаними залишаються студії компаративного спрямування. Різним аспектам вивчення українського письменства кінця ХІХ – початку ХХ ст. присвячені численні праці Д.Наливайка, В.Матвійшина. Тенденції розвитку української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст., жанрову модифікацію нової драми, традиції і новаторство у драматургії і театрі зазначеного періоду висвітлюють у своїх студіях Л.Демська-Будзуляк, Н.Малютіна, Т.Марчук, Л.Мороз, Л.Скупейко, М.Шаповал, С.Хороб та ін. У порівняльних студіях Л.Азарова, Т.Вірченко, П.Летнянчин, Н.Клочко, Ю.Поздрань, М.Фока, В.Явтушенко та ін. висвітлюють специфіку драм Панаса Мирного, Лесі Українки, В.Винниченка у порівняльному аспекті (характери, психологізм, конфлікт, гендерна проблематика) з творами Г.Ібсена, Г.Гауптмана. У сучасному українському літературознавстві численні

студії присвячені драматургії Г. Ібсена (Т. Конєва, Я. Поліщук), М. Метерлінка (В. Соколова), Б. Шоу (Н. Бідненко, С. Васильєв, О. Гарачковська, В. Грицютенко, В. Матюша). Про Б. Шоу як драматурга, критика і реформатора йдеться у працях зарубіжних дослідників Р. Дітріха (F.R. Dietrich) і М. Голройда (M. Holroyd). Однак системних компаративних досліджень літературно-критичних праць українських і зарубіжних авторів про драматургію і театр кінця XIX – початку XX ст., їхні взаємозв'язки та шляхи оновлення немає, що підкреслює актуальність нашого дослідження.

В обраних для дослідження працях М. Вороного, Лесі Українки, Б. Шоу, М. Метерлінка висвітлюються коло питань, що стосуються особливостей розвитку світової драматургії й сценічного мистецтва, завдань і призначення театру, передумови з'яви нової драми, яка закономірно змінила традиційні «правила» побудови конфлікту. Українські й зарубіжні автори системно підходять до осмислення порушених питань, апелюючи до власного досвіду (письменницька практика, спостереження над репертуаром театрів, участь у роботі театральних труп тощо), думок критиків, глядачів, увиразнюючи, таким чином, висновки щодо розуміння сутності нової драми. Водночас варто наголосити, що рецепція західних ідей, їх асиміляція на українських теренах, у сфері культури, філософії, естетики, літератури й мистецтва, на переконання літературознавця С. Хороба [3, с. 95], було важливим кроком у розвитку основних художніх змін, модернізації української драматургії кінця XIX – початку XX ст.

Постановка завдання. Мета статті – на основі літературно-критичних праць М. Вороного, М. Метерлінка, Лесі Українки, Б. Шоу виявити й проаналізувати спільне, відмінне та своєрідне у потрактуванні «нової драми», театру, шляхів їх розвитку й взаємодії, ролі акторської майстерності в оновленні сценічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Письменники і критики акцентують на важливості драми у культурно-мистецькому й суспільному житті кінця XIX – початку XX ст., адже, по-перше, запитаність читачів на роман, новелу, поезію, як зауважувала Леся Українка [див.: 2, с. 282], дещо зменшилася, по-друге, за формою та арсеналом художніх засобів драма була ефективним матеріалом для трансляції в театрі, адже, як стверджували українські критики [див.: 2, с. 234; 1, с. 228–232], у театрах на той час не завжди вміли успішно прилаштувати прозові твори до умов сцени. М. Вороний у своїх працях сміливо називає недоліки українського театру кінця XIX ст. Його найперше непо-

коїть низький рівень літературно-драматичної продукції (непродуманість структури, змісту п'єс, неактуальна тематика, застарілі типи героїв, перенасиченість вистав зайвими героями, епізодами, монологіями, неякісною музикою [1, с. 228–232]), занепад театрального мистецтва, що «вироджується в дешевий вид втіхи, забавки» [1, с. 287], відсутність стилю («розуміння “стиль”... з успіхом замінює “мода”» [1, с. 287], тому критик переконує у необхідності культивувати на сцені стиль епохи, стиль нації, стиль автора [див. про це: 1, с. 289], бо «прийшов на поміч “живий символ”» [1, с. 253].

Про драму, що має відповідати реаліям, «як грецька трагедія відповідала грецькій дійсності, а драма епохи Відродження – реаліям Відродження» [5, с. 113] наголошує і М. Метерлінк. Усе, що відбувалося з Ромео і Джульєттою, пояснює він, було актуальним для тогочасної дійсності – тепер почуття і пристрасті між чоловіком і жінкою мають розгортатися з огляду на сучасні обставини. Наближення драм до життя – тривалий процес, що засвідчують, скажімо, мелодрами, де інтрига набувала природних рис, а характери індивідуалізувалися (твори М. Кропивницького, М. Старицького). Аналіз помітних культурно-мистецьких явищ та процесів, власні спостереження М. Вороного, М. Метерлінка, Лесі Українки, Б. Шоу дозволяють констатувати, що стара драма, яка мала щасливий фінал, тобто завершувалася «торжеством справедливості і покаранням злочинства» [1, с. 248], відходить, настає час нової психологічної драми, «театру настрою» [1, с. 250], з характерами, які відкривають «для творчої фантазії актора нові горизонти» [1, с. 250]. М. Вороний висловлює сміливий протест проти сцени як партійної трибуни – сцена має стати «свободним форумом для високого перетворення людського Духу і таємничого одкровення Краси» [1, с. 285], вона має бути «тільки демократичною (в широкому значенні цього слова) і тільки національною» [1, с. 285]. І лише за такої умови, підтримує М. Вороний думку німецького режисера й мистецтвознавця К. Гагемана, «глядач зможе заглянути в тайни буття, в глибину людських страждань і радощів, збагнути велике, добре, прекрасне, прийти до свідомості вищої індивідуальної свободи і таким робом удосконалити в межах можливого свою власну індивідуальність» [1, с. 286]. У театр ідуть «не з обрахованим заздалегідь бажанням чомусь навчитися, а насамперед з бажанням по всіх тривогах дня відпочити душею, освіжитись, пережити хвилини високого захвату» [1, с. 286].

Українські і зарубіжні письменники і критики зауважують про нову психологічну драму. Так,

скажімо, М. Вороний і Леся Українка простежують активний «рух» у Європі від старої драми, у якій були наявні хитро і складно скомпонована інтрига «з усяких жажів, несподіваних метаморфоз і інших різнорядних ефектів» [1, с. 248], позитивний герой, котрий, як правило, «виголошував тиради на тему елементарних почувань...» [1, с. 248] і мав у п'єсі антипода – негативного персонажа. Українська літературно-критична думка кінця XIX – початку XX ст. позитивно відгукувалася про твори зарубіжних митців, які помітно змінювали драматургію і театр. У європейському культурно-мистецькому просторі кінця XIX ст., наголошує Леся Українка, активно заявляє про себе драматургія, розбивши «нарешті, кайдани мертвої рутини, що то від них так довго та одважно намагався визволити його єдиний в своїм роді ... таланти «північного лицаря» Ібсена» [2, с. 282]. Авторка підкреслює важливість внутрішньої дії у творах цього драматурга: «При його драмах читач мусить забути, що *діється* (тут і далі в цитаті курсив Лесі Українки. – Л.Г.) на сцені, а зосередити увагу на тому, що там *говориться*» [2, с. 282]. Про зміни в театрі, «відколи Ібсен запустив там потужну закваску», зауважує Б. Шоу у статті «Квінтесенція ібсенізму» [4].

На сцені постають герої зі складним внутрішнім світом, непростим характером, часто в ситуації вибору – так морально-етична проблематика набуває нового ракурсу бачення, що засвідчують не лише твори Г. Ібсена, а й М. Метерлінка, Б. Шоу, Лесі Українки, В. Винниченка. Суперечливі характери героїв п'єс цих митців вибудовані на художньо трансформованих ідеях З. Фрейда, Г.-Г. Юнга, А. Бергсона, А. Шопенгауера та ін., що увиразнюють значимість підсвідомих чинників, колективного несвідомого, інтуїції тощо у внутрішніх структурах героїв. Це позначається на всіх рівнях організації драми, наприклад, на конструюванні топосу драми (коли дія відбувається у «просторі душі», виразно постає внутрішній конфлікт). Про це влучно зауважує М. Метерлінк: «Те, що, на перший погляд, характеризує сьогоднішню драму, – це передусім ослаблення, і так би мовити, прогресуючий параліч зовнішньої дії, потім дуже чітка тенденція опускатися далі в глибоку свідомість і приділяти більшу частку моральним проблемам <...> театр, хоч і повільніше, ніж інші мистецтва, слідує за еволюцією людської свідомості» [5, с. 110].

Апелюючи до ідей С. Пшибишевського, Ш. Бодлера, український критик і театрознавець М. Вороний розмірковує про театри нового часу, про роль драматургів у розвитку театру. Драми «Привиди», «Жінка з моря» Г. Ібсена, «Само-

тні» Г. Гауптмана, «Весілля» С. Виспянського, «Золоте руно» С. Пшибишевського, «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка, стверджує М. Вороний, «утворили нову концепцію драми, дали їй іншу будову і характер» [1, с. 252], ця драма «малює боротьбу індивідуума з самим собою, це драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма непокою...» [1, с. 277].

Леся Українка зауважує вагомий унесок європейських авторів у формування потужної ідейно-тематичної, стильової платформи «нової драми»: Г. Гауптман презентує сучасну драму «через неозорий стан психології та соціальних проблем» [2, с. 283], М. Метерлінк – «через туманом вкрите море містики та легенд» [2, с. 283]. М. Метерлінк, наголошує Леся Українка, у «Сліпцях» відкрив драму настрою, а Г. Гауптман у «Ткачах» – драму юрби, запропонувавши твір із новими ідеями і прийомами, неоромантичним героєм, із намірами до звільнення особистості [див. про це: 2, с. 235–337]. Корпус творів В. Винниченка, Г. Гауптмана, Г. Ібсена, М. Метерлінка, Лесі Українки, Б. Шоу з правдивим зображенням внутрішнього світу героїв дозволяють говорити про нову драму як *явище* в європейському культурно-мистецькому просторі кінця XIX – початку XX ст.

У «новій драмі» постають, як стверджує М. Метерлінк, «нематеріальні герої, якими є почуття та ідеї» [5, с. 113]. У п'єсах немає зброї, криків, сліз, «жодної чудової прикраси минулих років» [5, с. 116] – щастя і нещастя героїв вирішуються не на полі бою, а «у вузькій кімнаті, за столом, біля багаття» [5, с. 116], адже головне завдання автора у зображенні героя – «спуститися далі в людську свідомість» [5, с. 119]. Основною вимогою театру, підкреслює М. Метерлінк, є дія, а для «нової драми» – внутрішня дія, яка виникає «в результаті боротьби різних протилежних пристрастей <...> це трохи більше, ніж боротьба між пристрастю і моральним законом, між обов'язком і бажанням» [5, с. 120]. Ми можемо опуститися глибоко у свідомість лише за умови, коли ця свідомість «просвітлена», не перебуває у суцільній темряві («байдуже зробити десять або тисячу кроків у глибину душі, зануреної в темряву, ми не знайдемо нічого несподіваного, нічого нового – темрява всюди схожа на себе» [5, с. 122]) – тоді лише можна знайти в думках, переживаннях, настроях, емоціях, душевних станах героя особливе (а почасти й несподіване) пояснення чи аргумент, важливі для розуміння його поведінки, вчинку чи настрою. Це інформація з глибин сумління героя, що, підкреслював М. Метерлінк, перебуває «уже не по цей бік,

а поза межами здорового, просвітленого сумління» [5, с. 125], відкриває нові аспекти художнього освоєння морально-етичної проблематики, філософського осмислення онтологічних проблем.

Своєрідно potrагована морально-етична проблематика у драмі кінця ХІХ – початку ХХ ст. часто художньо реалізується через посередництво буденних ситуацій, максимально наближаючи таким чином глядачів до зображеного, поінколи шокуючи публіку. Подібна версія сценічного представлення морально-етичних проблем, на думку Б.Шоу, є перспективною, адже «проста робоча істина полягає в тому, щоб людям не тільки добре час від часу бути шокованим, але й абсолютно необхідно для прогресу суспільства, щоб вони були шоковані досить часто» [4]. Глядачі мають бути максимально уважними до тексту драми, де корпус складних почуттів, переживань, вагань героїв відігравав роль своєрідного інтелектуального конструкту, покликаного філософізувати драму. «Тому читачі Ібсена, не любителі театральних ігор, іноді помилково уявляли його (лиходія. – Л.Г.), припускаючи, що його лиходії є прикладом, а не попередженням...» [4]. Про специфіку реалізації морально-етичної проблематики в «новій драмі» пише М.Вороний у статті «В путях брехні», зауважуючи спільні риси Нори з «Лялькового дому» Г.Ібсена й Наталі Павлівни з «Брехні» В.Винниченка: «Наталія Павлівна має багато спільних рис і з Норою, і взагалі з жінками ібсенівського типу. Коли традиції, забобони, застій утворюють взагалі задушливу атмосферу, так несприятливу для розвитку кожної індивідуальності, то жінку вони ставлять в особливо тяжкі ненормальні умови життя [1, с. 267]. Прикметний образ Нори, цієї «жіночної жінки», був відзначений і Б.Шоу: «Коли Нора стане достатньо сильною, щоб жити поза ляльковим будиночком, вона вийде з нього за власним бажанням, якщо двері залишаться відчиненими; але якщо до цього періоду ви візьмете її за шию і виштовхнете, вона знайде притулок лише в закладі, який запропонує їй прийняти. Таким чином, жінка має справу з двома ворогами: старомодним, який хоче тримати двері на замку, і новомодним, який хоче виштовхнути її на вулицю, перш ніж вона буде готова піти» [4]. Героїні у творах Г.Ібсена перебувають у буденних обставинах (наприклад, родинних), проте на етапі формування художнього конфлікту автор цілеспрямовано створює для своїх героїнь таку межову ситуацію, що означає самотні риси їхньої вдачі, світоглядні переконання, рефлексивність, підсвідомі імпульси, акцентуючи, таким чином, на оновленому корпусі морально-етичних проблем.

Герої Г.Ібсена, М.Метерлінка, Лесі Українки, В.Винниченка кардинально змінюють драматургію, potrаговання якої потребує специфічного інструментарію, з філософським вектором інтерпретації. Б.Шоу називає Г.Ібсена архііндивідуалістом ХІХ ст., який похитнув основи внутрішніх ідеалів [див.: 4]. Точні терміни на позначення моральності персонажів «вийшли з моди» [4] і забуті: «Те, що п'єси Ібсена мають аморальну тенденцію, є цілком правильним у тому значенні, в якому воно вжито. Аморальність не обов'язково означає погану поведінку: вона передбачає поведінку..., яка не відповідає поточним ідеалам. Бо на практиці ідеали – це не стільки питання сумління, скільки виправдання для того, щоб робити те, що нам подобається; і тому трапляється, що з двох людей, які поклоняються тим самим ідеалам, один буде огидним тираном, а інший – добрим і корисним другом людства» [4]. Про сміливу постановку проблеми моралі, оригінальність психологічної концепції у драмі «Брехня» В.Винниченка зауважує М.Вороний, розкриваючи психологічне навантаження мікросцен, трагізм ситуації, детально описуючи процес душевного розладу Наталі Павлівни, а також інші важливі для загальної концепції твору сцени. «Всі ці сцени, – висновок критик, – це справжня художня інквізиція вимушеної жіночої душі, їх треба кожному самому відчувати» [1, с. 264]. Щодо п'єс В.Винниченка, то варто наголосити, що чин, думки героїв його п'єс відповідали пропагованим у працях «Конкордизм. Система будування щастя», «Про мораль пануючих і мораль пригноблених» ідеям «чесності з собою» та відносності моралі, були дещо несподіваними для громадськості, проте запитаними на сценах світових театрів.

Літературні критики осмислюють драматургію кінця ХІХ – початку ХХ ст. «разом з тим і в призмі сценічній» [1, с. 256]. Нова драма вносить суттєві зміни в сценічне мистецтво – репертуар, проблематику, режисерські прийоми, гру акторів, декорації тощо. «Сцена, – наголошує М.Вороний, – повинна мати відповідні засоби для втілення в конкретних образах єдиного настрою або лейтмотиву автора» [1, с. 279]. На сцені мав бути актор, який філігранно передавав би складний світ героя за допомогою мінливих емоцій, переживань тощо, презентував проблематику, внутрішній конфлікт, складні духопідйомні процеси й волевиявлення. «Акторів ставляться вимоги позитивного знання, більшої культурності, бо з появою ідейної реальної драми театр прибирає поважнішого вигляду, стає школою, кафедрою,

а актор учителем, проводирем» [1, с. 250], – зауважує М.Вороний, підкреслюючи відповідальність актора. Актор має активно взаємодіяти з режисером, який детально продумує роль, «укладає свою перспективу і план» [1, 278]. Український критик і театрознавець озвучує важливу для поступального розвитку театру думку: «Щоб стояти на відповідній височині, режисер і актор повинні мати універсальну освіту» [1, с. 278]. Актор транслює «твориму дію», він має бути самостійним художником, речником сценічних цінностей, «він не вище і не нижче від драматурга, він виконує самостійне естетичне завдання, про яке драматург і гадки не мав, пишучи свій художній твір» [1, с. 276]. Час вимагає від актора не сліпого виконання ролі, а глибинного занурення в образ, щоб максимально точно відобразити ідею твору.

Висновки. Світова літературно-критична думка активно реагувала на зміни в культурно-мистецькому житті кінця XIX – початку XX ст. Праці Б.Шоу «Квінтесенція ібсенізму», М.Метерлінка «Нова драма», М.Вороного «Театральне мистецтво і український театр», «Драма живих

символів», Лесі Українки «Новітня суспільна драма, «Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.» зауважують про «нову драму» як закономірне явище, що презентує нового героя, розкриває несподівані аспекти морально-етичної проблематики, оновлює сценічне мистецтво. Завдяки «новій драмі» у театрі початку XX ст. змінюються репертуар, режисерські знахідки. Українські і зарубіжні літературні критики й театрознавці одностайні у поглядах про оновлення драматургії й театру, глибоко переконані, що сцена має стати для глядача своєрідним майданчиком для «роботи душі» глядача. Твори Г.Ібсена, Г.Гауптмана, Б.Шоу, Лесі Українки, В.Винниченка постають яскравими зразками «нової драми» у світовому мистецькому просторі. На сьогодні ще потребує системного дослідження питання інтеграції літературно-критичних праць українських і зарубіжних письменників в світовий літературний процес та їх вплив на становлення модерністських тенденцій, оновлення естетичних принципів драматургії, формування національної самобутності українського письменства.

Список літератури:

1. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ : Наукова думка, 1996. 704 с.
2. Українка Леся. Твори: у 12 т. Т. 8. Київ : Наукова думка, 1977. 320 с.
3. Хороб С. Сторінки історії української драматургії кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2018. 236 с.
4. George Bernard Shaw: Collected Articles, Lectures, Essays and Letters. URL: <https://surl.li/azbigk> (дата звернення: 13.08. 2024).
5. Maeterlinck M. Le double jardin. Paris: E. Fasquelle, 1904. 296 p. URL: <https://surl.li/bgmlzn> (дата звернення: 07.12. 2024).

Horbold L.M. “NEW DRAMA” AND THEATER IN THE WORLD LITERARY AND CRITICAL DISCOURSE OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES

The article, based on literary-critical works such as B. Shaw’s “The Quintessence of Ibsenism”, M. Maeterlinck’s “The New Drama”, M. Voronyi’s “Theatrical Art and Ukrainian Theater” and “The Drama of Living Symbols”, as well as Lesya Ukrainka “The Modern Social Drama” and “The European Social Drama at the End of the 19th Century”, explores critics’ perspectives on “new drama” and theater at the turn of the 19th and 20th centuries. It highlights the differences between traditional and new psychological drama, investigates the conditions that gave rise to “new drama,” and examines its role in the cultural and artistic landscape of the late 19th – early 20th centuries. The article also discusses how these plays reflected the needs of the era and audience, addressed societal and historical realities, reinterpreted moral and ethical issues, and developed the concept of a new protagonist.

B. Shaw, M. Maeterlinck, M. Voronyi, and Lesia Ukrainka emphasize the inadmissibility of clichéd artistic imagery, insubstantial conflicts, and vague thematic concerns in contemporary drama, opposing overly simplistic stage designs for performances. In the selected literary-critical works, the authors unanimously highlight the significant role of H. Ibsen’s plays in establishing modern trends in dramaturgy (including in Ukraine). They underline the importance of the ideological, thematic, and stylistic foundations of “new drama,” focusing on the primary significance of internal action, chronotopic constructs, a spectrum of emotions, emotional states, and the philosophical tendencies of “new drama.” These characteristics aim to transform the theater’s content and meaning (repertoire renewal, directing and acting skills, set design, etc.). The director and actor, as responsible professionals and creators of stage values, must modernize and find new approaches to portraying the complex inner world of the protagonist on stage.

Key words: play, literary-critical works, acting skills, theater, cultural and artistic space, protagonist, performance.