

УДК 82-2+82.09

DOI <https://doi.org/10.32782/folium/2023.2.6>

ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ «НОВОЇ ДРАМИ» В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Марчук Т. Л.*кандидат філологічних наук, доцент,**доцент кафедри англійської філології,**Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника**tetiana.marchuk@pnu.edu.ua**ORCID ID: 0000-0001-9108-4913*

Ключові слова: нова драма, композиція, дискусія, відкритий фінал, конфлікт, система образів.

У статті розглядається проблема жанрових модифікацій «нової драми» в європейській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Методологічною базою дослідження слугують теоретичні напрацювання з порівняльного літературознавства В. Будного, Д. Дюришина, М. Ільницького; дослідження теорії літературних жанрів Н. Копистянської, Я. Поліщук; візії теорії драми Арістотеля, М. Роздольського, В. Халізева; здобутки української літературно-критичної думки, серед яких – «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» Т. Свербілової, Н. Малутиної, В. Скорини, а також студії Н. Корнієнко, Л. Мороз, С. Хороба, Л. Танюка.

Спроби вчених у напрямі поліаспектного дослідження та ресурсного видання спадщини нових драматургів активізували проблему її переосмислення. Проте досі належним чином не висвітлено проблему причинно-наслідкових зв'язків та еволюції драматургії кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ століття та, як наслідок, її трансформації в більш радикальні форми в контексті авангардних рухів. Мета статті – визначити жанрову модель драми кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ століття в її розвитку й модифікаціях.

GENRE MODIFICATIONS OF “THE NEW DRAMA” IN EUROPEAN LITERATURE OF THE LATE 19TH – BEGINNING OF THE 20TH CENTURIES

Marchuk T. L.*PhD in Philology, Associate Professor,**Associate Professor at the Department of English Philology,**Vasyl Stefanyk Precarpathian National University**tetiana.marchuk@pnu.edu.ua**ORCID ID: 0000-0001-9108-4913*

Key words: new drama, composition, discussion, open ending, conflict, image system.

The article examines the problem of genre modifications of “the new drama” in European literature of the late 19th – beginning of the 20th centuries. The methodology of analysis has underpinnings in works on comparative literature studies by V. Budnyi, D. Dyuryshyn, M. Ilnytskyi; the study of the theory of literary genres by N. Kopystianska, Ya. Polishchuk; the visions of the theory of drama by Aristotle, M. Rozdolskyi, V. Khalizev; the achievements of Ukrainian literary-critical thought, including “From modern to avant-garde: genre and style paradigm of Ukrainian drama in the first third of the 20th century” by T. Sverbilova, N. Malyutina, V. Skoryna, as well as studios of N. Kornienko, L. Moroz, S. Khorob and L. Tanyuk.

Attempts in the direction of poly aspect study and resourceful edition of the inheritance of the new dramatists, activated the problem of its reinterpretation. However, until now the problem of reason-result connections and evolution of drama at the end of the 19th – the first decades of the 20th century, and consequently its transformation to more radical forms in the context of avant-garde motions has not been resolved. The purpose of the article is to define the genre model of drama at end of the 19th – first decades of the 20th century in its development and modifications.

Вступ

Сучасне літературознавство характеризується сплеском досліджень «нової драми» як у контексті театрального мистецтва, так і в контексті жанрології. За останні десятиліття українська літературно-критична думка зробила значний поступ, маючи у своєму розпорядженні недоступні чи малодоступні літературно-критичні нариси та есе драматургів-новаторів, у яких представлено їхні власні драматичні концепції, а також критичну оцінку тогочасного театрального процесу. Наявні матеріали, а також сучасні методологічні підходи актуалізували проблему переосмислення, а відтак комплексного дослідження «нової драми». Саме в цьому руслі здійснені наукові пошуки таких учених, як А. Біла, Я. Голобородько, В. Назаренко, Т. Свербілова, Д. Чистяк, С. Хороб. Проте досі не до кінця з'ясованою залишається проблема причинно-наслідкових зв'язків та еволюції драми окресленого періоду, а також її трансформації в більш радикальні форми в контексті авангардистських рухів. Тож, у представленій статті маємо на меті визначити жанрову модель драми кінця XIX – початку XX століття в її розвитку та модифікаціях.

Результати

Середина XIX століття – період кризи європейських театрів. Популярні на той час «добре зроблені п'єси» (well-made plays), вичерпавши свій потенціал, втратили інтерес публіки – театри масово закривалися. Так звані драматурги-професіонали насправді переслідували лише корисливі цілі та, за словами Е. Золя, перетворили театр на «пустелю посередності» (Zola, 1881: 13), свіdomo переробляючи класичні п'єси на водевілі й мелодрами. Зберігши аристотелівську модель, драматурги наповнили її розважальним змістом. За таких умов театр перестав виконувати покладену на нього просвітительську функцію та відповідала потребам глядача, який вимагав більш аналітичного матеріалу.

Роль першопрохідця та режисера європейської драматичної революції традиційно відводиться норвезькому письменнику Генріку Ібсену. Перші роботи драматурга були своєрідною золотою серединою між старою та новою театральною системою. Його герої намагаються діяти ще в дусі «традиційного європейського індивідуалізму» (Bila,

2004: 185), проте водночас автор їм «протиставляє абсолютно нові суспільно-побутові умови» (Bila, 2004: 184). Драматург одним із перших зосередив увагу не на романтично ідеалізованих любовних перипетіях, як це робили в «добре зроблених п'єсах», а на актуальних проблемах суспільно-політичного життя та на пересічній людині як одиниці соціуму, зумівши тим самим завоювати увагу читача. Фактично Г. Ібсен кинув виклик «мертвому світу», протиставляючи йому живу людину. Побутовий конфлікт автор переносить у площину боротьби самотнього індивіда з вимираючими догмами суспільства.

Одне з найбільш суттєвих досягнень письменника щодо композиційної побудови п'єс – введення дискусії. Саме завдяки їй, як твердить Б. Шоу, п'єса «Ляльковий дім» покорила Європу та започаткувала нову школу драматичного мистецтва (Clare, 2016: 35). Запроваджуючи цей компонент, Г. Ібсен відходить від віками визнаної аристотелівської схеми, яка, як відомо, включає експозицію (зав'язку), розвиток дії, кульмінацію, розв'язку. Натомість у норвезького драматурга спостерігаємо такі складники: експозицію (зав'язку), розвиток дії, кульмінацію, дискусію, відкритий фінал. Дискусія своєю чергою стає чинником розвитку та розкриття конфлікту в незвичному руслі. Момент «говоріння» дає змогу героям озвучити те, що вони тривалий час приховували, висловити власні погляди на заборонені теми. Дискусія була своєрідною провокацією, адже, на відміну аристотелівського підкреслено неминучого фіналу, Г. Ібсен примушує читача замислитися над моделями поведінки в конкретній, взятій із життя ситуації.

П'єсам Г. Ібсена зазвичай притаманна одна сюжетна лінія. Проте така композиційна простота підсилена новим на той час прийомом ретроспекції, який ускладнює дію та відкриває суть драматичного конфлікту, що вдало прихований за маскою зовнішнього благополуччя. У такий спосіб збільшується психологічний складник, мета якого – передати глибину душевних переживань персонажів, що додає драмі напруженості й емоційної гостроти.

Важливим чинником, що сприяв осучасненню драми Г. Ібсена, стала натуралістична естетика, до якої письменник вдавався в перший період

творчості, не знаходячи у традиційному реалізмі прийоми й засоби, які задовольняли би запити нового часу. Від натуралізму походить його посилена увага до соціальних проблем, зовнішнього середовища, а також об'єктивності й точності. Згідно з твердженням Д. Краснера, натуралісти мали підстави бачити в Г. Ібсені «свого духовного праотця» (Krasner, 2005: 78). Відомо, що у процесі роботи над п'єсою «Примари» автор детально вивчав хворобу реальних пацієнтів, перед тим як «наділити» нею свого героя. Прибічники цього напрямку надавали вагомому значенню декораціям, які «здатні замінити найточніші описи» (Zola, 1881: 34). Вони також виступали за зміну типу мовлення персонажів. Так, Е. Золя наполягав на тому, що в театрі повинна утвердитися відточена розмовна мова, природний тон бесіди, живий колорит мови та відповідна інтонація. Персонажі мають підкорятися логіці подій і бути схильними до логічного розвитку характеру. Суттєве значення надається реплікам персонажів, які мають бути влучними, короткими, проте водночас досить інформативними, адже саме за допомогою них здійснюється аналіз. І хоча праця Е. Золя «Натуралізм у театрі» вийшла двома роками пізніше, ніж п'єса «Ляльковий дім» Г. Ібсена, усі перелічені риси натуралізму не лише лягли в основу нової жанрової модифікації драми, а й сприяли оновленню театрального мистецтва загалом.

Нововведення Г. Ібсена були творчо переосмислені та розвинені його британським послідовником, зачинателем жанру п'єси-дискусії – Бернардом Шоу, який у 1891 р. видав критичне есе «Квінтесенція Ібсенізму», яке не тільки стало першим англомовним дослідженням творчості норвезького драматурга, а й справедливо вважається маніфестом «нової драми». Б. Шоу називає Г. Ібсена «сміливцем, котрий зірвав прекрасну вуаль» (Clare, 2016: 345), схвально ставиться до ідеї драматурга зображати героїв драматичних творів простими, «взятими із життя» людьми.

Відходячи від аристотелівської концепції, Б. Шоу успадковує ібсенівську манеру ретроспективно-аналітичної композиції. Драматичний конфлікт у його п'єсах проявляється через зіткнення уявлень про життя головних героїв із фальшивими цінностями суспільства, що відмирає. Способом висвітлення конфлікту є гостра дискусія. На відміну від Г. Ібсена, який використовує цей прийом наприкінці твору, дія у п'єсах Б. Шоу просякнута гостродискусивними моментами, які підводять читача до головного диспуту, що одночасно є кульмінацією п'єси. Новим для драматургії того часу є також ідейне наповнення дискусії. Так, її предметом стають наукові відкриття, важливі гіпотези, різноманітні теорії, завдяки яким автор закликає читача до наукового аналізу суспільно-політичних

проблем та пошуку шляхів їх вирішення. Відмітною особливістю композиції п'єс Б. Шоу є розлогі авторські ремарки, які детально описують місце дії, при цьому він уникає надмірної натуралізації, натомість широко вводить іронічно-парадоксальний компонент.

Наявність філософських роздумів, символічних елементів, політичного гротеску дала підстави Б. Брехту назвати Б. Шоу «засновником інтелектуального театру XX століття» (Біла, 2004: 35), який, як різновид «нової драми», став одним із визначальних факторів формування драматургії XX століття.

У руслі новітніх тенденцій незалежно від Г. Ібсена розвивалася творчість шведського драматурга Августа Стріндберга. Широкому загалу українських дослідників його творчість стала відомою лише в останні десятиліття XX століття, адже багато творів митця були заборонені цензурою відразу після виходу за їхню надмірну радикальність та ігнорування правил хорошого тону.

Літературознавці, зокрема Д. Краснер, відносять творчість А. Стріндберга до натуралізму, а його пізні п'єси – до символізму. І хоча зовнішнє середовище та біологічний детермінізм відіграють ключову роль у його драмах, сам автор усе-таки характеризував їх як «сучасні п'єси для сучасного глядача» (Krasner, 2005: 132). Передаючи загальнофілософську картину життя, А. Стріндберг намагається показати людей такими, якими вони є насправді, без прикрас чи недоречного трагізму. Він, як і Г. Ібсен, піднімає низку суспільно негативних тем, які до нього висміювалися або просто ігнорувалися, зокрема пияцтво, нерозбірливі статеві стосунки, принизливу роль жінки в суспільстві.

Серед жанрових нововведень примітними є довгі авторські передмови, у яких драматург намагається розтлумачити власне бачення п'єси. Його теза про те, що суспільні індивіди перебувають у постійній боротьбі й у пошуках життєвого тріумфу, стала основою драматичного конфлікту п'єс. Так, у його програмному творі «Фрекен Жюлі» (1888 р.) кожен із героїв бореться за своє місце під сонцем, причому перемога одного з них означає поразку іншого. Паралельно з розвитком дії автор розкриває складний комплекс мотивів поведінки персонажа, що є знаковою особливістю жанрової моделі драми письменника. Він не концентрується лише на біологічному детермінізмі, як це робили натуралісти, а насичує драму психологізмом, а також розглядає поняття моралі та релігії. Важливим елементом п'єси, який допомагає яскравіше проілюструвати розвиток конфлікту, є музика. За словами самого автора, «принцип музичності має стати одним із наріжних каменів композиції» (Стріндберг, 2010: 6).

На його переконання, музичний фон повинен супроводжувати п'єси та органічно відповідати тому, що відбувається на сцені.

Дія у п'єсах шведського драматурга відбувається в підкреслено замкнутому просторі, як правило, у будинку чи кімнаті, де проживають головні герої. Таке обмеження дало змогу автору показати новий етап людських стосунків, одночасно «побудованих на взаємній прив'язаності та взаємних муках» (Стріндберг, 2010: 7). Перебування у власному домі вже не приносить мешканцям відчуття спокою і комфорту, дім перестає виконувати функцію захисту. Кімната перетворюється на плацдарм напруженої морально-психологічної боротьби, у яку втягується глядач як свідок і суддя, що має для себе визначити те, на чієму він боці, чию життєву концепцію приймає.

Щодо мовлення персонажів, на противагу Г. Ібсену, в А. Стріндберга діалоги між героями уривчасті, короткі, подекуди хаотичні, теми часто змінюються. Як зауважував сам драматург, він прагнув «відмовитися від математичної конструкції французького діалогу, а хотів показати роботу мозку» (Стріндберг, 2010: 6). Автор був категорично проти надмірних декорацій, котрі відволікали увагу глядача, закликав змінити систему освітлення сцени та спосіб гримування акторів, щоб вони виглядали більш життєвими й водночас перебували в центрі сценічного дійства, приковуючи увагу глядачів не зовнішньою бутафорією, а глибокими внутрішніми процесами.

Загалом пізня творчість А. Стріндберга, розвиваючись у руслі символізму, заклала фундамент нового літературного напрямку – експресіонізму, у межах якого широко культивувалася драма.

У контексті авангардистських рухів початку ХХ століття модерна драма «модифікується у бік радикалізації Ібсенівської моделі», що виражається у «відчутному розширенні свободи авторського самовираження» (Marchuk, 2017: 7). Так, у 1904 р. з-під пера бельгійця Моріса Метерлінка вийшла праця «Нова драма», у якій автор, висловлюючи захоплення Г. Ібсеном, все ж зауважував, що «скандинавський драматург вніс мало оздоровлюючих елементів у сучасну драму» (Чистяк, 2007: 8). На його думку, драма повинна відповідати сучасній їй реальності, адже «сьогодні майже не чути криків, рідко проливається кров, мало залишилося видимих слів. Щастя чи горе людей вирішується в тісній квартирі, за обіднім столом перед каміном» (Чистяк, 2007: 8). Зовнішні обставини так сильно змінили перебіг драми, що фактично назріло щось абсолютно нове й незвідане, тільки назва залишилася тією самою.

Загальнофілософська концепція творчості М. Метерлінка реалізується в межах людського безсилля перед метафізичним Злом. Письменник

неодноразово підкреслював, що щоденна трагедія набагато глибша, ніж «трагедія великих пригод» (Чистяк, 2007: 8), тому він, на відміну від інших нових драматургів, хотів показати не боротьбу, а життя, зокрема те, як наша душа існує в безкінечності й у вічності.

Ключовим нововведенням щодо жанрової моделі драми М. Метерлінка було заперечення дії. На переконання драматурга, справжній трагізм полягає не в дії, а в мовчанні, звідси й назва його театру – «статичний театр», або «театр мовчання». Відсутність зовнішньої дії компенсувалася новим драматичним прийомом «другого діалогу», а саме внутрішнього діалогу, який показує стан душі героя та є важливішим за зовнішню поведінку людини. У драмах пізнього періоду письменника (наприклад, «Непрошена», «Сліпі») дія взагалі зводиться до мінімуму, за що критики та літературознавці називають їх «драмами очікування».

Як і А. Стріндберг, М. Метерлінк схильний розміщувати своїх персонажів у замкнутих просторах (замки, острови, ліс), з тих чи інших причини вони обмежені у вільному пересуванні. Відсутній детальний опис інтер'єру, за винятком певних деталей, які, як правило, несуть глибокий символічний підтекст. Важливим елементом п'єс драматурга було використання казкового фольклору, що давало змогу авторові «наповнити наївно-фантастичну розповідь атмосферою містики та страху» (Девдюк, 2012: 70).

Як послідовник символізму, М. Метерлінк продемонстрував у п'єсах широкі поетикальні можливості мови, його твори багаті на метафори та персоніфікації, асонанси, алітерації тощо. Письменник дотримувався думки, що драматичне мистецтво повинне ставити перед собою більш глобальні завдання, шукати приховану істину, а не фотографічно передавати реальність, яку «можна побачити крізь вікно» (Чистяк, 2007: 7), адже єдина мета символіста – не назвати предмет, а лише натякнути на нього. Таким чином, драма М. Метерлінка, ґрунтуючись на попередніх художніх досягненнях, виходила за межі визначеної Г. Ібсеном моделі, відкривала новий простір для подальшого розвитку жанру.

Висновки

«Нова драма», виникнувши на межі століть, увібрала в себе різноспрямовані та водночас близькі за духом творчі принципи Г. Ібсена, А. Стріндберга, Г. Гауптмана, Б. Шоу, М. Метерлінка та інших західноєвропейських письменників. Зародившись в епоху реалізму, вона переросла в натуралістичну, а згодом у символістську, не відкидаючи категорично класичні прийоми та засоби. Завдяки вимогам натуралізму до точного відтворення дійсності драматурги відкрито

заговорили про гострі соціальні й морально-етичні проблеми. Символістській драмі вдалося заглибити читача у філософсько-метафоричний світ та через метафору й алегорію донести його метафізичну сутність. У межах жанру були сформовані нові принципи драматичної побудови як на ідейно-тематичному, так і на сюжетно-композиційному рівнях. Відійшовши від аристотелівської концепції, за якою вагоме місце відводилося дії, драматурги ввели дискусію та відкритий фінал із метою змусити реципієнта замислитися над варіантами поведінки в життєвих ситуаціях – глядач ставав співучасником дискусії. Саме такий напрям – збільшення дискусії та зменшення дії – притаманний театральним візирям наступних періодів, проте у значно оновлених авангардистськими тенденціями формах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стиліові напрямки : монографія. Донецьк : Донецький Національний університет, 2004. – 445 с.
2. Девдюк І. Основні тенденції розвитку світової літератури першої половини ХХ ст. *Зарубіжна література в школах України*. 2012. № 7–8. С. 68–71.
3. Zola É. *Le naturalisme au théâtre: les théories et les exemples*. Paris, 1881. 407 p.
4. Ібсен Г. Ляльковий дім : п'єси / пер. з норвез. О. Сенюк та ін. Харків : Фоліо, 2011. 349 с.
5. Марчук Т. Типологія та поетика драматургії М. Куліша та Ю. О'Ніла : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.05 / Марчук Тетяна Любомирівна ; Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2017. 22 с.
6. Чистяк Д. Блакитний птах світової літератури. Метерлінк М. *П'єси* / пер. з франц., передм. Д. Чистяка. Київ : ПУЛЬСАРИ, 2007. С. 3–10.
7. Стріндберг А. Червона кімната. *П'єси*. Харків : Фоліо, 2010. 396 с.
8. Clare D. *Bernard Shaw's Irish Outlook*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2016. 335 p.
9. A Companion to Twentieth-Century American Drama / D. Krasner (ed.). Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2005. 550 p.

REFERENCES

1. Bila, A. (2004). *Ukrainskyi literaturnyi avanhard: poshuky, stylovi napriamky : monohrafiia* [Ukrainian literary avant-garde: searches, stylistic directions: monograph]. Donetsk : Donetskyi Natsionalnyi universytet, 445 p. [in Ukrainian].
2. Devdiuk, I. (2012). Osnovni tendentsii rozvytku svitovoi literatury pershoi polovyny XX st. [The main trends in the development of world literature in the first half of the 20th century]. *Zarubizhna literatura v shkolakh Ukrainy* [Foreign literature in Ukrainian schools]. № 7–8. P. 68–71. [in Ukrainian].
3. Zola, É. (1881). *Le naturalisme au théâtre: les théories et les exemples* [Naturalism in the theater: theories and examples]. Paris, 407 p. [in French].
4. Ibsen, H. (2011). *Lialkovyi dim: piesy* [A doll's house: plays] (transl. from Norwegian by O. Seniuk et al.). Kharkiv: Folio, 349 p. [in Ukrainian].
5. Chystiak, D. (2007). *Blakytynyi ptakh svitovoi literatury* [The blue bird of world literature]. *Piesy* [Plays], M. Maeterlinck (transl. from French, preface D. Chystiak). Kyiv : PULSARY, pp. 3–10 [in Ukrainian].
6. Marchuk, T. (2015) *Typolohiia ta poetyka dramaturhii M. Kulisha ta Yu. O'Nila* [Typology and poetics of the drama works by M. Kulish and Eu. O'Neil] Thesis. Ivano-Frankivsk, 22 p.
7. Strindberg, A. (2010). *Chervona kimnata. Piesy* [The red room. Plays]. Kharkiv : Folio, 396 p. [in Ukrainian].
8. Clare, D. (2016). *Bernard Shaw's Irish Outlook*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 335 p. [in English].
9. Krasner, D. (ed.) (2005). *A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 550 p. [in English].