

Наталія Паскевич, аспірантка

Суспільно-типологічні, культурологічні та літературно-типологічні аналогії як ґрунт для контактено-генетичного зв'язку драматургії В.Винниченка з творчістю Г.Ібсена

Винниченкова драматургія була такою радикально новою на фоні традиційної української драми, і він так пристрасно прагнув не відставати від досягнень світової літератури, що неодноразово чув від критиків закиди про "наслідування", "передражнювання" і т.п. чужих літературних манер. У нього відчитували то "архискверное подражание архискверному Достоевскому", то "горьковщину", то "андреєвщину", то притягування до української культурного ґрунту модерних західних зразків. Письменник обурювався і дивувався такому впертому намаганню дивитися на нове в українській літературі обов'язково як на "похідне" від чогось, відмітаючи і не помічаючи власне новаторство і власну оригінальність творчого вираження.

Отож спробуємо зрозуміти характер спорідненості драматургії Винниченка та Ібсена: що в ній має генетичну зумовленість, а що можемо вважати об'єктивними типологічними збігами.

Обґрунтувати послідовність порівняльного аналізу допоможе акцент на тому, що у компаративістиці отримало назву теорії "зустрічних течій".

Такий напрямок думок підводить до необхідності з'ясувати типологічні сходження, інакше кажучи, ті загальні закономірності, що однаковою мірою позначилися як на творчості Ібсена, так і на драматургії Винниченка. І тут треба сказати, що навіть при побіжному ознайомленні з цими літературними постатями та тим культурним контекстом, у який було вписано кожна з них, впадає у вічі дивовижна схожість ситуації. При цьому можемо говорити про суспільно-типологічні сходження, частково — про літературно-

типологічні (психологічно- типологічні чинники дають більше підстав для констатації відмінності).

"Під суспільно-типологічними сходженнями слід розуміти ту суспільну обумовленість літературно-типологічних збігів, природа якої визначається соціальними та ідейними факторами, вона позначається на всій структурі художнього твору, але в найбільш концентрованому вигляді виявляється переважно в його ідейних компонентах, відображаючи філософські погляди даного часу та спосіб мислення автора" [2, 178].

До цієї сфери належать явища, в яких відбиваються певні особливості суспільної свідомості, спричинені соціальними, економічними, національними, релігійними, ідеологічними, моральними та ін. факторами.

Аналіз суспільної та культурної ситуації в ібсенівській Норвегії та Україні доби Винниченка приводить до висновку про їх істотну схожість. Аналогічними — при деяких специфічних нюансах — є їх соціально-економічні та особливо національні чинники.

Для Норвегії першого десятиліття ХХ ст. характерними були активізація підприємницької діяльності, загальний економічний розвиток, поява, поряд із селянською верствою, міщанства, ремісництва, а також місцевої буржуазії. Разом з тим адміністративне керування цілком належало Данії, і його доволі легко було здійснювати завдяки тому, що в Норвегії зовсім не було власного дворянства, що претендувало би на владу. Серед знатних осіб були виключно датські землевласники, що майже не змішувалися з місцевим населенням. Всі права на будівництво та експлуатацію різноманітних промислових об'єктів на привілейованій основі належали датчанам. І хоч дев'ять десятих всього населення склали вільні селяни, більшість з них володіли мізерними господарствами, розкиданими на величезній території. Одним словом, це була типова провінція, де адміністрації, не вибраній, а наставленій "зверху", не доводилося мати справу зі складними внутрішніми зіткненнями владних інтересів, — ідеальна провінція для монарха, який жив звідти доволі далеко.

Проте економічний розвиток підняв значимість норвежців у власних очах, що спричинило їхнє прагнення до соціальної та національної незалежності, підігрите волелюбними ідеями епохи Просвітництва. Перипетії здійснення цього прагнення не можуть бути детально розглянуті у даній роботі, та й навряд чи такий розгляд не відволікав би від її завдань. Слід лише зауважити, що після краху Наполеона, коли його датський союз-

ник Фредерик VI змушений був укласти сепаратний мир, за умовами якого Норвегію як колонію було передано Швеції, що виявилася на боці переможців, — Норвегії потрібна була величезна сміливість, щоб проголосити в країні незалежність і на очах великих держав-переможниць прийняти демократичну в основі своїй конституцію. Шведи несподіванку пішли на компроміс. І про цю унікальну несподіванку Ганс Гейберг писав так: "Як допустив це шведський кронпринц Карл Юхан Бернадотт, чому великі держави погодилися з таким вирішенням? Тут ми натрапляємо на одне з тих рідкісних чудес, які зустрічаються часом в історії..." [8].

Що стосується культурної ситуації в Норвегії, то як в період панування Данії, так і деякий час потому, писемність та мова викладання в навчальних закладах були датськими. Такою ж, до речі, була мова чиновництва. Література, а отже, і театр також були сферою впливу датської культури та мови.

Бунт проти такого стану речей став природною реакцією тих діячів-норвежців, що прагнули до розвитку рідної мови та розбудови на її основі самобутньої норвезької культури. І з цього погляду значення творчості та культурно-громадської діяльності Г.Ібсена важко переоцінити (це і письменництво, і журналістика, і робота над створенням національного норвезького театру). Порівнюючи суспільні обставини, в яких опинилася Норвегія у другій половині XIX ст., із ситуацією в Україні, побачимо суттєву подібність. Вона стосується й особливостей розвитку економіки, і характеру соціального розшарування, й особливо національного питання та стану національної культури. Україна аж до визвольних змагань початку XX ст. сприймалася Російською імперією передусім як колонія. У самого Винниченка був гіркий досвід спілкування з більшовицьким урядом (1917, червень), під час якого можна було твердо пересвідчитися у тому, що зміна ідеології анітрохи не вплинула на імперські настрої Росії щодо України. Щоправда, надії на радикальне позитивне вирішення національного питання ще довго жевріли у певних колах українців, але цим сподіванням, на відміну від норвезьких, так і не судилося в той час здійснитися. Так що навіть на початку XX ст. Горький продовжував сповідувати старе, як світ, імперське "не было, нет, и не может быть".

Спільність культурних ситуацій в Норвегії та Україні полягала, в контексті сказаного, у тому, що кращі мистецькі сили обох країн будь-що прагнули вивести власні нації зі стану анабіозу, небуття і підняти їхню самосвідомість та культуру на

належний світовий рівень, позбавити комплексу меншовартості. Отож мотивація діяльності, зокрема драматичної творчості в ім'я розвитку національних театрів, була у Г.Ібсена та В.Винниченка однаковою.

Відмінність же полягала в тому, що українські традиції національного історико-романтичного та соціально-побутового театру на час появи в українській літературі В.Винниченка були вже сформовані і навіть дещо зужиті (яскравий приклад "театр корифеїв"), — і український драматург прагнув іти далі. Ібсену ж випало на долю самому ці традиції формувати, бо для нього йшлося навіть про такі першооснови, як запровадження в театрі рідної мови та актуалізацію — в романтичній оздобі — уроків історії, вдячною основою для якої було опрацювання і трансформація у драматичну форму давніх саг, пісень скальдів та інших зразків народної творчості.

І Ібсену ж випало ці традиції долати, шукати нові форми, власною потугою створювати конфлікт між собою-вчорашнім та собою-завтрашнім ("переломні" роки 1860-ті).

Якщо говорити про переплетення генетично-контактних та типологічних зв'язків, то таке переплетення — для драматичних здобутків Г.Ібсена та В.Винниченка — можна було би припустити від появи "Бранда" (1866), що став для самого Ібсена новим словом у його драматургічних пошуках і спробах. Мається на увазі те, що навіть якщо Винниченко був знайомий з першими національно-романтичними п'єсами норвезького автора ("Богатирський курган", "Іванова ніч", "Бенкет в сультхаугу", "Улаф Лільекранс", "Войовники в Хельгеланді", "Боротьба за престол", "Фру Інгер з Естрота") — то це було ще не зовсім те, чого прагнула для сприймання його свідомість. Надто багато національного декору, надто багато романтичної гіперболізації і под. — того, чого довинниченківській українській драматургії — звичайно, у власних національних формах — вже було не позичати. Хоча, справедливості ради, треба сказати, що окремі ідеї, мотиви, образні вирішення — особливо жіночих персонажів — вже могли би надаватися до порівняння з наступним Винниченковим драматичним письмом.

Все це стосується вже не тільки суспільно-типологічних, але й літературно-типологічних сходжень.

Літературно-типологічні сходження ґрунтуються на специфічно літературних явищах. Це, скажімо, аналогії, що виникають внаслідок закономірного розвитку літературних стилів та напрямків, а в кінцевому рахунку — всіх часткових компонентів художнього твору. Але найчастіше часткове,

специфічне продуктивніше розглядати у галузі генетично-контактних зв'язків. Що ж до загального, то тут справді немало типологічних сходжень, які не відміння навіть часова дистанція, адже нема потреби в "...непрерывной синхронности сравниваемых фактов и процессов, требуется установление сходства, родственности общественно-исторической и литературной обстановки. [...] А родственность в двух или нескольких литературах может проявляться в разное время, с интервалами в десятки лет, что, конечно, зависит от уровней общественного и литературного развития в отдельных странах" [7, 17].

І норвезька драматургія на час появи в ній Ібсена, і українська на межі століть гостро потребувала суттєвих змістових та формальних змін. Причому за іронією національної долі — в обох випадках — вона мала виконувати ряд позалітературних функцій. В Норвегії, як вже мовилося, драматургія Ібсена та театральна культура, що зазнала її впливу, була ще й підмогою національного самоусвідомлення. Але спільним для обох митців було непереможне прагнення не лише підняти національний театр до світового рівня, а й власними художніми здобутками збагатити світову драматургічну та театральну скарбницю. Якими би скупими і фрагментарними не були особисті записи Винниченка і особливо Ібсена, але з них можна чітко відчитати одну думку: обидва були впевнені, що настав той час — свій для кожного, — коли театр мав би перестати лише розважати і забавляти публіку і врешті вчив би її думати над дійством.

Цікаво, що поясненням таких сходжень певною мірою здаються і чинники індивідуально-психологічного характеру, навіть біографічні паралелі. За свідченням рідних та друзів, обидва ненавиділи міщанську дріб'язковість та обмеженість, обидва дуже болісно сприймали кривди — як особисті, так і соціальні, обидва проклали собі дорогу до творчості, до мистецтва лише завдяки власному обдаруванню, волі та праці при більш ніж скромних матеріальних статках — і обидва цінували в людині інтелект, сміливість думки, індивідуальність.

Витримуючи принцип комплексного охоплення як "вищих", так і "нижчих" одиниць літературного процесу, спробуємо йти від найзагальнішого до мікроелементів. Насамперед треба почати з того драматургічного феномену, який отримав назву "драми ідей". Про те, наскільки сміливим з мистецької точки зору був рух обох письменників у цьому руслі, говорить той факт, що неготова до сприймання такої

драми публіка і навіть критика довго відмовляла обом драматургам у драматичному таланті. Для Ібсена найбільш нищівними у цьому плані були відгуки відомого норвезького поета і близького друга Бйорнстерне Бйорнсона, зміст яких зводився до того, що він, Ібсен, ніякий не драматург, а лиш непоганий поет, і зробив би всім послугу, якби покинув морочити читача драматичною формою і взявся за віршування.

Добре знаємо про щось подібне у ставленні української критики до Винниченка. До прикладу, Микола Євшан, в цілому доволі прихильний до Винниченкової творчості, щодо його драматургії зробив такий коментар: "...органічно в автора немає почуття драматичного елемента". Сергій Єфремов свого часу дивився на це ще категоричніше (сказане стосується "Щаблів життя" (1908)): "Це просто низка довгих, більш або менш млявих і часто нічим між собою не зв'язаних балачок..." [3, 63].

Таким чином, дискусія на українській сцені здавалася зайвиною, відступом від законів драми, "проколом" драматурга. Хоча, справедливості ради, варто відзначити, що на експерименти Винниченка з "драмою ідей" були полярно протилежні відгуки. Наприклад, Ярослав Весоловський — вперше, до речі, в українській критиці навколо творів Винниченка — назвав його п'єси **модерними**. Пізніше цю думку підтримав і розвинув І.Кедрин, впевнено твердячи, що старі українські драматурги "є на нинішній модерній сцені, на сцені боротьби ідей, проявами анахронізму", з яких **єдиним** винятком вважав Винниченка, що "доказав абсурд продовжувати культ сентиментального провінціалізму і перший впровадив на українську сцену чужі їй елементи: натуралізм, незаторкнені суспільні питання і психологізм конфліктів. І скільки б не згадувати поруч з ім'ям Володимира Винниченка імена Горького й Арцибашева, — він здобув український театр і панує в ньому. Сам один, без суперників та адептів".

Як бачимо, обидва драматурги запропонували альтернативну до існуючої та узвичаєної природи п'єси — і обидва наштовхнулися на бар'єр у читачькому та глядацькому сприйманні.

Хоч тут є одна суттєва відмінність. Ібсену, попри всі труднощі службового характеру, було легше впливати на постановку власних творів через те, що він довгі роки працював другим режисером у багатьох театрах — і це, можливо, позначилося на тому, що він швидше "переростав" як драматург власні хиби та недоліки. Винниченко ж не мав такого безпосе-

реднього контакту з театральним утіленням своїх п'єс. В.Панченко справедливо зауважує, що, мабуть, п'єса "Мохноноге", яка скандально провалилася у Москві 1915 року (театр Незлобіна, театр Суходольських), своїм провалом, попри вади художнього характеру, у неمالій мірі завдячує і неадекватному сценічному втіленню.

Вперше серйозне теоретичне обґрунтування прогресивності "нової драми", і то саме драми Ібсена, було зроблене не менш талановитим драматургом Бернардом Шоу у праці "Квінтесенція ібсенізму" (1890): "Головним із нових технічних прийомів стала дискусія. Раніше в так званих "добре зроблених п'єсах" вам пропонувалось: у першому акті — експозиція, у другому — конфлікт, у третьому — його вирішення. Тепер перед вами експозиція, конфлікт і дискусія, причому саме дискусія і служить перевіркою драматурга" [9, 65]. І далі: "Сьогодні наші п'єси, в тому числі і деякі мої п'єси, починаються з дискусій і закінчуються дією, а в інших дискусія від початку і до кінця переплітається з дією... П'єса без суперечки і без предмета суперечки більше вже не вважається серйозною драмою" [9, 69].

Перш ніж заглибитися у ті естетичні вирішення (мова про літературні напрями), які характеризують драматургію Ібсена та Винниченка, треба сказати кілька слів про наявні у їхніх п'єсах особливості, властиві "драмі ідей" в цілому. До таких, як було сказано вище, належить передусім діалог-дискусія (монолог при цьому усувається); фабульну гостроту та "закрученість" заступає внутрішня психологічна напруга; відкидаються криваві події, штучні ефекти, несподіванки у формі "deus ex machina", гучні тиради; часто відсутня розв'язка і завіса спадає в ту мить, коли драматична колізія досягає найвищого ступеня" [1, 166].

До речі, ця відсутність розв'язки або "відкритість" конфлікту логічно випливає із загального спрямування, мети п'єс філософсько-психологічного плану — стимулювати мислення. І з цього приводу можна навести декілька цікавих думок.

Наприклад, доречним тут буде висловлювання самого Ібсена: "П'єса не закінчується з падінням завіси після 5-ої дії — справжній фінал знаходиться поза її рамками; поет намітив напрямок, в якому доводиться шукати цей фінал, а далі — наше завдання, завдання кожного читача чи глядача самостійно дійти до цього фіналу шляхом власної творчості" [4, IV, 623]. Тему продовжують міркування Б.Шоу (щодо творчості Фр.

Бріє, але цілком застосовні до даного випадку): "З його п'єси ви не йдете з таким почуттям, ніби справу завершено і проблему розв'язано за вас драматургом (...) Ви йдете з тривожним почуттям, що життя, показане у п'єсі, має стосунок і до вас, і що ви зобов'язані знайти якийсь вихід для себе й для інших, бо сучасний стан цивілізованого суспільства несумісний з вашим почуттям честі". Чи навіть більш категорично: "якщо письменник бере "пласти життя", а не "нещасні випадки", то цим він зобов'язує себе писати п'єси, в яких нема розв'язки...".

Загальні висновки про прикметні для "драми ідей" особливості, як бачимо, безпосередньо торкаються дослідження конкретних елементів структури художнього твору — в даному разі вище сказане стосується насамперед композиції твору та розвитку конфлікту у "новій драмі", між якими існує безперечний тісний взаємозв'язок. Така взаємообумовленість, що найчастіше характеризує "драму ідей", констатується, наприклад, А.Погрібним: "з точки зору діалектики фінал як життєвого явища, так і твору не може виглядати статично, безконфліктно", "справжнє вирішення конфлікту неможливо "підганяти" під сюжетне завершення твору" [6].

Все сказане щодо загальних особливостей "драми ідей" цілком стосується як п'єс Г.Ібсена (особливо другого періоду творчості), так і драматургії В.Винниченка. Причому характерним для дискусійних драм обох авторів є те, що художнє "обігрування" ідей не мислиться виключно у формі вкладених в уста дійових осіб реплік "за" чи "проти" неї; "ідея не просто декларується персонажем, а просіює увесь твір і виникає як неминучий висновок з усього того, що глядач бачить перед собою" [5, 8]. Щоб уявлення про "все те, що глядач бачить перед собою" не було невизначеним та розпливчастим — слід вдатися до аналізу конкретних п'єсних вирішень, властивих драматичної творчості порівнюваних у даній статті письменників.

Найспокусливішим аспектом зіставлення у всіх згаданих тут спробах "уведення" Винниченкових драматичних творів у світовий контекст були спостереження над ідейно-змістовими акцентами драм, проблематикою як рівнем реалізації і джерелом конфліктів. Це цілком зрозуміло з тих причин, що названий об'єкт дослідження, так би мовити, найбільш "на поверхні". І В.Панченком, і Л.Мороз були спостережені аналогії такого роду у "Привидах" Ібсена та "Пригвождених" Винниченка, у "Дикій качці" Ібсена та у "Брехні" Винниченка. Ці "пари" творів найчастіше зустрічаються як аргумент для

висновків про співзвучність творчості норвезького та українського авторів. Звичайно, констатації подібності тематики і проблематики (яка може мати безліч відмінних нюансів як у постановці, так і у вирішенні) не досить буде без глибокого обґрунтування типу міжлітературної рецепції та мотивації спостережених співзвучностей текстом, поетикою драми. І все ж, хоч панорама суголосної проблематики та мотивів ширша, та при найзагальнішому підході піддається систематизації, яка би враховувала завдання компаративних студій над особливостями структури конфлікту.

В тому чи іншому конкретному випадку можна спостерегти комплексний вплив імовірного контактного зв'язку та безсумнівних суспільних, літературних та психологічних типологічних сходжень (різна комбінація яких уможливила і зробила продуктивним сам контакт). При цьому доводиться відразу обумовити напрямок контактного зв'язку, який не можемо трактувати як взаємний з чисто хронологічних причин: рік смерті Ібсена (1906) став роком написання першої п'єси Винниченка ("Дизгармонія"), тому контакт був одностороннім: Винниченко черпав те, що було йому близьке (в силу типологічних сходжень) у творчій спадщині Ібсена.

Література:

1. Волькенштейн В. Драматургия. — 5-е изд., доп. — М.: Советский писатель, 1969. — 335 с.
2. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы: Пер. со словац. — М.: Прогресс, 1979. — 320 с.
3. Сфремов С. Історія українського письменства. — К., 1995. — 585 с.
4. Ібсен Г. Собр. соч.: В 4-х томах. — М., 1958.
5. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба: Дослідження, критика, полеміка. — Нью-Йорк, 1980. — 283 с.
6. Погрибный А. Художественный конфликт и развитие современной художественной прозы. — К.: Вища школа, 1981. — 198 с.
7. Сравнительное изучение славянских литератур. — М.: Наука, 1973. — 511 с.
8. Хейберг Х. Генрик Ибсен: Пер. с норвеж. — М.: Искусство, 1975. — 278 с.
9. Шоу Б. О драме и театре. — М.: Искусство, 1963. — 129 с.