
КУЛЬТУРОЛОГІЧНА КОМПАРАТИВІСТИКА І ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК [821.161.2:821.162.1]-2.091

Н. П. Малютіна
(Одеса)

ТИП ТЕАТРАЛЬНОГО БАЧЕННЯ: ЗБЛИЖЕННЯ ТА ВІДДАЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ПОЛЬСЬКОЇ МОДЕРНОЇ ДРАМИ

У статті йдеться про можливість осмислення типу театрального бачення в українській і польській драмі доби модерну на основі компаративного аналізу способів реактуалізації канону. Ми виходили з того, що актуальний для польської модерної драми канон романтичної драми втілювався у різних варіантах неоромантичного бачення (в п'єсах С. Виспянського, К. Ростворовського, К. Тетмаера та ін.). Натомість призабута традиція шкільної драми давала себе знати у підтексті таких різних за жанром і стилем українських п'єс доби модерну, як трагедія В. Пачовського “Сон української ночі”, соціально-побутові драми С. Черкасенка та Є. Карпенка, одноактівки Л. Пахаревського та Олександра Олеся.

Ключові слова: тип театру, канон, театральна візія, романтична драма, мораліте, комедійно-мелодраматична традиція.

The article deals with the possibility of understanding the type of theatrical vision in modern Ukrainian and Polish drama, comparative analysis being applied to the ways of the canon reactualization. We proceeded from the fact that, being currently important for modern Polish drama, the romantic drama canon was realised in different variants of

the neoromantic vision (in plays by S. *Wyspiański*, K. Rostworowski, K. Tetmajer and others). However, the forgotten tradition of the school drama made itself felt in the subtext of diverse in genres and styles modern Ukrainian plays such as V. Pachovski's tragedy "The dream of the Ukrainian night", also social dramas by S. Cherkasenko and J. Karpenko, one-act plays by L. Pakharevskiy and Oleksandr Oles.

Key words: type of theatre, canon, theatre vision, romantic drama, morality, comedian melodramatic tradition.

За останні роки компаративістичні дослідження набули особливої актуальності та популярності як в Україні, так і за її межами. Компаративістичний бум має під собою вагоме наукове підґрунтя, адже статус і функціональне спрямування таких студій модифікували у напрямі нарощування антропологічно-гносеологічних і культурологічних параметрів. Е. Касперський переконливо розглядає компаративістику в ролі метанауки та метатеорії, що створює децентровану сферу пізнання, в якій „інше” не лише відокремлює, але й об'єднує, опосередковує [11, 49]. Вивчення того, як змінюється літературний і культурний контекст артефактів, впливає, за спостереженнями дослідника, на сприйняття структури, яка досліджувалася низкою літературознавчих шкіл (на чолі зі структуралістською) поза контекстами [11, 58]. Помітно змінилося і розуміння діалогу в сучасному гуманітарному світі: він оприявнює процеси автокреації літератури, формує дійсність під час осмислення в літературі (і самою літературою) інобуття в собі [11, 91]. Отож, діалог, у тому числі і між текстами, набуває чинності методу пізнання.

Пошук індивідуального, сутнісного в літературі, яку ми розуміємо як динамічний нестабільний дискурс, вимагає культурного діалогу, множення контекстів, у яких і розкривається динамічна сутність означуваного. Таке розуміння екзистенціальної сутності літературного дискурсу можливе лише у взаємодії контекстів – культурно-історичних, літературних, біографічних, критично-літературознавчих, філософських, ментальних. Літературний текст у компаративній оптиці бачення функціонує не як ізольоване явище, а як ситуація, в якій він постає, що включає, за спостереженнями

Е. Касперського, виміри риторики, комунікації, критики та інтерпретації [11, 131]. Проблема множення контекстів набуває особливого значення в ситуації культурного пограниччя, до якого за останній час звертається міждисциплінарна наукова думка. За Е. Касперським, можна виокремити три типи розуміння цього явища: воно вживається на позначення літературної географії, на позначення змішування культур на одній політично-адміністративній території (наприклад, Галичини), а також на позначення універсалізації світових реляцій „в результаті контакту і конфронтації різних пунктів бачення, інших мов, різних систем символів та окремих цінностей” [11, 316]. Третій тип розуміння пограниччя дозволяє розпізнати інше в собі та корелювати співзалежність релігій, культур, мов у творчій свідомості суб’єкта пізнання.

Близькі у географічному, політичному, культурно-історичному смислах польська та українська літератури не лише проявляють спільні художньо-естетичні засади (на різних етапах існування), але й мають доволі яскраву національну специфіку, яка очевидна завдяки орієнтації кожної з них на канон, передусім, національний, ознаки якого уточнюються відповідно до загальних тенденцій інтерпретації кожної літератури (враховуючи те, що кожна література розвивається за об’єктивними, іманентними законами).

Загальноживаною стала теза дослідників про відмінність двох типів раннього модернізму (українського та польського) в руслі орієнтації на загальноєвропейський літературний канон польського мистецтва і на українську національну традицію (яка розглядається доволі-таки неоднозначно). Зіставляючи лірику „Молодої Польщі” та раннього українського модернізму, В. Моренець, зокрема, спостерігає показову якість літературності, яка свідчить про тяглість художньої традиції в польській літературі. Контекстом творчості молодопольків виступає вся вітчизняна і вся вершинна частина європейської літератури, що забезпечує клішованість сприйняття „молодопольських” творів [4, 56]. Отож, на перший план виступає характер віднесення до традиції.

В низці досліджень (Р. Нича, С. Яковенка) йдеться про феномен алієнації (відчуження від традиції, що проявилось, передусім,

у „демітологізації” мови, руйнуванні її риторичності, догматичності з метою створення нових міфів) [4, 74–77].

Розглядаючи філософсько-етичний дискурс „молодополяків”, більшість дослідників (Т. Гундорова, В. Моренець, С. Яковенко) пов’язують міфотворчість польської літератури з артикуляцією неоромантичного мислення і поетики. С. Яковенко на підставі критичної думки С. Бжозовського (зокрема, його праці „Філософія польського романтизму”) виявив низку тенденцій, що споріднюють оновлений романтизм з традицією: ірраціоналізм і антипозитивізм, відродження героїчного чину та ідеї патріотизму, експресивне піднесення індивідуалістського трагізму справжнього деміурга (якими були Ц. Норвід, А. Міцкевич, Ю. Словацький), перегляд засад історизму та поступальності культурного прогресу, тотальну відчуженість особистості від світу, креативність націленого на абсолютну сакралізацію мовлення [4, 70–75].

Особливого характеру набуває неоромантична традиція в польській драматургії раннього модернізму внаслідок реінтерпретації в ній більш давніх джерел драматургії – містерії, мораліте, вертепної драми. Дослідивши наджанрову, естетичну сутність містерійності в романтичній і неоромантичній польській драмі (передусім, С. Виспянського та Т. Міцинського), А. Зіолович дійшла висновку про семантичну потужність містерійного „надтексту”, який в уяві читача завдавав спрямування інтерпретації [15, 17]. Йдеться про накладання структурно-змістових, ціннісно-антропологічних, естетичних, філософських ознак містерійності, які, на відміну від українського контексту, були активізовані та запотребовані в читачькому досвіді польської публіки на сприйняття модерністських (чи неоромантичних) п’єс. Дослідниця звертається до двох версій відомої театральної метафори: *hominis theatrum mundi* та *Dei theatrum mundi*, розкриваючи сакральний характер явленої в драмах картини світу, вписаної у контекст містерійної символіки. В цьому сенсі містерійність неоромантичної драми відповідає феноменології втаємниченого пізнання [15, 152].

Завдяки символічному образу світу в означених драмах проявляється не лише структура містичного театру, що споріднена із спо-

собом проникнення до екзистенційних основ буття, а й структура пізнання світу (автором і читачем). Можна говорити про тип театру як спосіб бачення і переживання Буття. Цей досвід оприявлення власне польського театру, реалізованого у багатьох площинах, про які далі будемо говорити більш предметно, дозволяє виявити спорідненість української моделі формування театральної візії, враховуючи те, що традиція давньої народної і літературної (шкільної) драми була перервана і не знайшла художнього втілення у романтичній драмі. Тому, на перший погляд, здавалося б, містерійна традиція в українській драмі була втрачена і мала лише поодинокі стилізовані вияви (часто іронічно-пародійного характеру) на межі ХІХ–ХХ ст., а згодом і в перших десятиліттях ХХ ст.

Не варто забувати про спільні джерела розвитку польської та української давньої драми. Згадаймо, що, аналізуючи репертуар київської шкільної драми ХVІІ–ХVІІІ ст., Вл. Резанов виявив схрещування двох явищ європейського театру: містерійної драми та ієзуїтської драми на зразок „мораліте” [6, 34]. На початку ХІХ ст. алегорично-панегіричний дискурс містерійно-моралітетної драматургії в українській драмі відходить на другий план. Натомість активізується побутове насичення світських комедійно-мелодраматичних колізій, популяризуються позірно міметичні опереткові сюжети, поетика яких свідчила про театралізацію огрублених до фарсу карикатурних героїв і ситуацій, що уклалися у сферу існування популярної видовищної культури і театру. Так закладався український канон драми, в основі якого були комічна опера „Наталка Полтавка” та „Москаль чарівник” І. Котляревського. Високий панегіричний дискурс мораліте при цьому розчинявся в іронізмі комедійних, водевільно-мелодраматичних п’єс, комічної опери, тому й втрачався ефект призабутого канону під час глядацького сприйняття жартівливо-розважальних, видовищних комедійних п’єс. Починаючи з 80-х років ХІХ ст., „театр корифеїв” поповнюється драмами, мелодрамами, в яких на тлі побутових стосунків формувалася трансцендентний катастрофізм, вмотивований як суб’єктивною провинною героїв, так і фатальними збігами обставин: згадаймо хоча б „Наймичку” І. Тобілевича, „Дві сім’ї” М. Кропивницького. Завдяки архетипно-трагедійному конфлікту

драматурги подекуди досягали того рівня узагальнення, яке дозволило виявити в дії ознаки прадавніх вірувань, ритуалів, магічних заклинань тощо у таких п'єсах, як, наприклад, „Савва Чалий” І. Тобілевича, що була названа автором „трагедією”. В ній можна виявити настроєвість (чи тональність) трагедії або мораліте. Містерійні ознаки сюжетності розчинялися у дискурсі героїзації в подібних п'єсах, особливо на іронічно-фольклорні теми. Загалом в українській історичній драмі з характерними фольклорними кліше найбільш виразно прочитувалася героїчно-панегірична ідея містерійно-моралітетного жертвопринесення, що формувало параромантичну модель драми. Принагідно згадаємо, що у Центрально-Східній Європі романтизм на початку ХХ ст., як зазначає, покликаючись на думку М. Кундери, В. Агєєва, „у своїй вульгарній подобизні фатально перетворюється на кітч” [1, 67]. Проти такого огрублення і профанації романтичної риторики виступили Ф. Кафка, М. Брод, Р. Музиль, В. Гомбрович, З. Фройд. Гадаємо, що подібна тенденція кітчевості розпізнається у численних українських водевілях, жартах, оперетках на сакральні та героїчні теми.

Не випадково, розглядаючи рівні прояву (від декларації до пародії чи іронії) сакральної героїчної тематики в українській драматургії 1880–1930 рр., Р. Тхорук вирізняє релігійно-сакральну драму, розмаїті варіанти святої історії (Леся Українка, І. Трембицький, С. Черкасенко, вертепи, Г. Лужицький тощо) та національно-сакральну (В. Пачовський; як невдала спроба нею розглядається „Гандзя” І. Тобілевича та як межове явище між героїчним і агіографічним рівнем – драми П. Куліша) [8, 15]. Що ж до освоєння героїчно-сакральної тематики у формі комедійно-мелодраматичних п'єс, тут, на думку Р. Тхорук, завдяки інтерпретації романсових фабул проявляється іронічний модус, що надає п'єсі жанрове бачення іронічної драми, спрямованої до викриття утопічних проєктів, антиідеалів, антигероїв, і в цьому дослідниця слушно спостерігає відхід від комедії.

Модальність іронічної драми та ідеологічно-тенденційної п'єси, що нагадує пародію на романс, виявляє Р. Тхорук у п'єсах І. Тобілевича, Лесі Українки, В. Овчинникова, В. Товстоноса на

теми фатальної помилки слабого героя, поневіряння жертви у „пеклі” людського існування [7, 45].

В умовах відродження українського театру 80–90-х років XIX ст. звертає на себе увагу діяльність „театру корифеїв”, на якій позначилися процеси догматизації клішованої, стереотипної мови, і це сприймалося як ганебне відтворення тогочасної дійсності, тогочасних соціальних колізій. Щоправда, „пейзани” і пани в п’єсах М. Кропивницького (особливо у його ранніх п’єсах) нагадували театралізованих персонажів французької „слізної” комедії, в яких М. Вороний спостерігав ознаки „пейзанського” сентименталізму та пересадного трагізму [2, 177–184]. У драматургії І. Тобілевича, як це довели дослідження останніх років, спостерігається відхід від етнографічно-побутових стереотипів у бік нової авторської драми з помітним інтертекстуальним насиченням і виявами авторефлексії, особливо виразними у драматичних картинах „Суєта”, „Житейське море”.

Зрозуміло, що стійка риторична клішованість драматургії корифеїв (яка і по сьогодні сприймається недиференційовано, хоча риторична оперність драматургії М. Старицького, позбавлена індивідуалізації художньої образності і більше спрямована на просвітянсько-патріотичні завдання, значно відрізняється від просякнутих авторським баченням, укрупненими характерами драм і комедій І. Тобілевича) впродовж майже всього XX ст. сприймалася як єдиний канон української драми.

Тому неоромантичний дискурс формувався і розпізнавався в українській, переважно поетичній, драмі (драматичних поемах Лесі Українки, Олександра Олеся, Юрія Липи, містерійних драмах і трагікомедіях В. Пачовського) в контексті ліричного висловлювання. Не випадково, осмислюючи явище новоромантизму, Леся Українка звернулася до досвіду новітньої польської літератури („Замітки про новітню польську літературу”). Вона вважала, що лише в польській літературі органічно поєднуються висока поезія і памфлетність: „По внешней манере, в сущности, такие различные по духу писатели, как Пшибышевский и Жеромский, как Тетмайер и Каспрович, очень сходны между собой; они пишут новоромантическим стилем и постоянно противопоставляют чувство рассудку” [9, 203].

Предметом віднесення у неоромантичній поетичній драмі стає культура з її репертуаром топосів і стилів, часто це міфологія, сакральні тексти, посилюється роль тропеїчності мовлення, у вируванні якого і формуються смисли. За спостереженнями К. Латавець, художній світ поетичної драми (йдеться про польську драматургію ХХ ст.) формує не ідейна основа, а сила сугестії образу; замість репрезентації авторської свідомості маємо процеси ментальної сфери у метафізичній і метафоричній дії [12, 44–45]. Розгортання драматичної дії у драматичній поемі підлягає законам метафоризації, сугестії поетичного образу, універсалізації змісту через підпорядкування чинникам поетичної умовності (тропам, фігурам, символіці, алегорії, асоціативності як мовомисленню). Варто зазначити, що на відміну від драми ідей драматична колізія не будується відповідно до світоглядної чи філософської ідеї, її організуючим началом стає спосіб універсалізації поетичної умовності (наприклад, символізація візії). Досить часто замість репрезентації свідомості автора у драматичній поемі чи у ліричній драмі початку ХХ ст. глядач (читач) занурюється у сферу поетичної експресії. Поетичне слово виявляє надмірну сугестивність відповідно до сталих літературних взірців чуттєвості, романтичної екзальтації, інтелектуалізації (властивої модерністській драмі) тощо.

Зазначимо, що у польській драматургії 10–20-х рр. ХХ ст., яка зростала на ґрунті авангардного інтелектуалізму, на сцені часто персоніфікується уявлюваний світ авторської (або універсальної, безсуб'єктної) свідомості. Завдається поетична оптика бачення, яка може бути означена вибором теми, стилістичних норм, метафоричного розгортання смислів, зумовлена апеляцією до певного типу театру (народного, романтичного, романтично-комедійного, казково-гротескного, оніричного). Загалом у поетичній драмі ХХ ст., за спостереженнями К. Латавець, авторське інтелектуальне „я” виявляє себе у виборі моделі театральної візії, виборі форм і способів поетичної умовності [9, 46].

Поетична драма самим вибором дискурсу заявляла про метафізичність дії, умовної або ж дуже схематичної, підпорядкованої тенденціям алегоризації. Жанровий підзаголовок „драматична поема”

передусім спрямовував жанрові очікування глядача (читача) на переваги поетичної функції мовлення, форм і способів узагальнення. Завдяки випромінюванню словом смислів формувалась драматична дія в творі. Слід зазначити, що за відсутності розвиненого романтичного канону драми драматичні поеми Лесі Українки намагалися досить довго інтерпретувати через ідеологічні коди, що нівелювало їхню художню природу. Прочитання цих творів у контексті європейської модерної драми, в тому числі польської поетичної драми С. Виспянського, християнської містерійної драми К. Ростворовського, відкриває приховані культурні коди. Такий шлях інтерпретації оприявлює в поетичному театрі Лесі Українки обшири екзистенційної драми душі, яка має свої особливості, відмінні, на наш погляд, від символістського театру, представленого п'єсами М. Метерлінка чи Т. Міцинського. Очевидно, спільним явищем української і польської модерної драми можна вважати вибіркове віднесення до європейської літературної традиції (почасти у формі стилізації), що надавало п'єсам присмаку екзотизму і штучності. Це відкривало помітний план авторської іронії щодо усталених літературних стереотипів, власної театральної традиції (тут доречно згадати явне висміювання В. Винниченком стійких мелодраматичних і водевільних штампів у його комедіях „Панна Мара”, „Молода кров”, „Співочі товариства”). Помітне спрямування іронії драматургів на фольклорні штампи. Можна погодитися зі спостереженнями В. Моренця: „Контекстом іронії раннього українського модернізму є фольклорний, народнопоетичний дискурс, що його молодомузівська іронія не тільки не „зруйнувала”..., а собою примножила” [4, 70]. Цей контекст, на думку дослідника, в українській поетичній традиції є відрефлективним, а отже, привнесення народного бачення (відомого в польському ранньому модерні як „хлопоманство”, інспіроване потребою піднесення національної самосвідомості) в українській молодомузівській поезії входило у суперечність з прагненням авторської суб'єктивності. Традиційне застосування народнопоетичних образів, мотивів і відповідного пафосу, як зазначає В. Моренець, „не дозволило розвинутися в ліриці молодомузівців новій універсальній іронії, передовсім, іронічній саморефлексії” [4, 82]. У творчості Л. Риделя, С. Виспянського,

Л. Стаффа фольклорна традиція була також індивідуально засвоєна і транспонована крізь авторську свідомість, як модні на той час вагнеризм, ніцшеанство, бергсонізм, ренесансизм, фройдизм, дискурс французького символізму. На стиках між різними, хоча адаптованими дискурсами (як про це красномовно свідчить „Весілля” С. Виспянського) і виникає план структурної іронії, спрямованої на народне („хлопське”) бачення, народну міфопоетику, просякнуту європейською віковою традицією (згадаймо хоча б „аркадійський” міф селянства у тому ж „Весіллі” С. Виспянського). Варто додати, що інтерпретована в драмі Виспянського культурна традиція кореспондує з театральною традицією чи традицією драматургії, і це проявилось у метатеатральному принципі вертепу (зхорку) як моделі бачення світу і конструкції дії. Візьмімо до уваги, що звернення „молодополяків” до стереотипів народної свідомості як репертуару гасел, жестів і поз також породжує дискурс дійства, в якому відкривається сенс власної національної („польської”) екзистенції. Можна приєднатися до думки М. І. Ольшевської, яка розглядає драми з селянського життя як спробу реанімувати античні та європейські міфи, що перетворює їх на трагедії пізнання (згадаймо, наприклад, названі самим автором, С. Виспянським, „tragedie galicyjske” „Клятва” і „Судді”) [14, 375].

У містерійних драмах В. Пачовського „Сон української ночі”, „Сонце руїни”, „Мазепа” стилізоване народнописане мовлення постає як метамова, спрямована на піднесення особистої духовності, етосу, що викликає ефект оцінювання її функціонування. Можливо, саме тому засвоєні літературні дискурси адаптуються в тексті у фольклорному стилі (такий собі звичний для вихованого на українському фольклорі глядача мовний „театр у театрі”). Наприклад, пафос гоголівського „Тараса Бульби” і типова метафоризація передаються через спів Русалки ясных зір у хвилях Дніпра Славутиці: „Що се? Хто се?.. Тихо – та й око лине і губиться в степу широкім, зупиняється на лісі, що обрублює степ праворуч, а ліворуч широко, далеко, просторо – зорі світять!..” [5, 162]. Переконливим прикладом того, що стилізоване ритуалізоване перформативне мовлення в драмі „Сон української ночі” втрачає функцію індивідуалізованого

називання, може бути сцена репрезентації вегетативного образу перевтілення, коли Козак викликає голих чоловіків (хлопів і панів), показуючи на однакові зерна. Ім'я викликаного не дає уявлення про його стан, сутність, а лише затуманює її.

*„Козак:
Разом гурма є велика!..
а всі люди – рівні є! –
Ну, бо хто з них пізнає,
хто Людєнко, хто Панєнко;
хто Неволя, хто Безполя,
хто є Піп, а хто є Ціп,
хто Бродяг, а хто Штундарь...”* [5, 198].

Між іменами, що, за словами М. Євшана, виконують функцію „персоніфікації, оліцетворення певних думок та ідей автора”, і персонажами відчутна дистанція, що викликає ефект лялькового театру [3, 342]. Риторично спрямований пафос оцінювання, декларації певних національно-ідеологічних орієнтирів, позицій, а почасти й просто імперативів входить у суперечку з позірними ознаками символістської трагедії, оскільки означуване не пов'язується в свідомості читача з тим, що означає. Завдяки змішуванню патетичного пафосу, народних і літературних стереотипів, стилів, риторично загостреного публіцистичного дискурсу, що надає тексту трагедії ознак трактату, „Сон української ночі” нагадує пастиш, в якому автор оперує масками-персонажами, які проголошують відомі ідеї (Сміхунчик, Русалки, Демон), мовними конструктами і риторичними фігурами. Втрачається міметична основа дії, натомість риторика декларування, наголошування завдяки тиражуванню і варіюванню (численим повторам) тих самих слів заповнює простір театральної візії, створюється, таким чином, квазидія, яка передбачає прирощування уявлюваних сенсів завдяки стереотипам колективної свідомості. Таким чином розходяться ідейно-сюжетний план твору В. Пачовського і перформативний план висловлювання, який передає подію представлення словесної дії. Очевидно, сюжет цієї п'єси тяжіє до ритуалізованої семантики містерії або, точніше, мораліте.

Органічним контекстом для виявлення містерійної знаковості трагедії В. Пачовського „Сон української ночі” є, безумовно, синкретичний театр С. Виспянського, в якому інтертекстуальність (містерійна основа драматичної дії і картини світу, ознаки шекспірівської, вагнерівської, метерлінківської драми, зв’язок з національною традицією вертепу і міфологією світу, з ніцшеанською філософією) набуває основоположного значення. Йдеться також про особливу функцію театру, спрямовану на відродження свідомості людей, в якій від міфів і традицій залишилися стереотипи, такі собі „тіні забутих предків”.

Варто ще, покликаючись на спостереження М. Ольшевської, додати, що містерійні драми С. Виспянського, Л. Стаффа, К. Ростворовського, Е. Зегадловича завдяки текстовій гібридності реалізують метафізику трагедійного пізнання, зберігаючи при цьому фабульну канву натуралістичних чи соціально-побутових „образків життя”.

Розширення віртуального семіотичного простору внаслідок накладання контекстів можна вважати ознакою модерної драми, адже інтерпретація охоплює „надтекст” і „підтекст”, які не завжди розпізнаються поза театральні-літературними контекстами. Цікавим видається прочитання ліричних імпресіоністичних етюдів, замальовків Олександра Олеся, Л. Пахаревського в знаковому полі декадентського естетизму, сецесійного сенсуалізму, що з різними жанрово-стильовими тенденціями представлені в одноактовій драматургії С. Пшибишевського, К. Пшерви-Тетмасра, А. Хертцувни. Ця одноактова драма очевидно являла собою новий тип театру „постантропоцентричного”, оскільки і герої, і конфлікти, і події ряд пересуваються в сферу ментальної свідомості глядача, а, отже, ця уявлювана „фабула” є передусім організуючим чинником рецепції та інтерпретації.

У зіставленні знакових драматургічних творів українських і польських модерністів початку ХХ ст. більш рельєфно виявляється відмінність тієї картини світу, котра виявляє певний тип театру у розширювальному значенні слова, яке, наприклад, спостерігаємо в праці Г.-Т. Лехманна „Театр постдраматичний” [13, 353]. Йдеться про спосіб театрального бачення, вже заявлений у тексті драми. За спо-

стереженнями Г.-Т. Лехманна, починаючи з 80-х рр. XIX ст., помітно порушується відповідність драми як тексту і як театральної візії. Театральний спосіб представлення, заявлений у семіотиці тексту п'єси, виявляє певну автономність, посилюється роль режисерських практик. В інсценізованому тексті увиразнюється наративність і референтність щодо дійсності, театральної традиції тощо, що дозволяє більш виразно представити авторські стратегії [13, 69]. Через автореферентність, розщеплення елементів драматичного тексту (як, скажімо, „декомпозицію” жанру, стильових ознак, форм і способів представлення, означених у тексті п'єси [13, 68]) можна сфокусувати увагу на театральності як на дискурсі тексту і розрізнити (враховуючи умовність та проєктивність поданої нижче класифікації) імплікований у поетиці тексту п'єси тип театального бачення за різними основами: 1) стильовою, що вбирає і світоглядно-ціннісні засади пізнання (йдеться про неоромантичний, натуралістичний, неореалістичний чи модерністський тип театру); 2) антропологічно-ціннісними чинниками бачення і способами представлення світу (йдеться про психологічний або екзистенційно-феноменологічний тип театру); 3) суб'єктно-поетикальними засадами створення картини світу (йдеться про метафорично-візійний, сакрально-метафізичний, символічний, символіко-алегоричний тип театру).

Наприкінці XIX ст. театральна автореферентність драматичного тексту настільки увиразнюється, що театральне життя, його повсякденність і творче спрямування, стереотипи бачення і репертуар стають поширеною темою, яка спрямовує драматичну дію і авторські стратегії. Не випадково вже у драматичному жарті І. Тобілевича (Карпенка-Карого) „Паливода XVIII століття” театральність як принцип бачення та існування заявляє про себе і стає повноправним тематичним і дискурсивним стрижнем дії.

Аналізуючи ранньомодерністську польську драму С. Виспянського, К. Ростворовського, К. Пшерви-Тетмасра, В. Оркана, А. Хертцувни, ми орієнтуємося на ту парадигму сакрально-метафізичного (в тому числі трагедійного, містерійно-моралітетного) феномену, яка корелює з романтичною метафорою *theatrum mundi*. В ряді текстів української драми цього періоду помітною стає тенденція авторсько-

го театру, в якій доволі виразно закладаються жанрові, комунікативні стратегії драматурга, у першу чергу, спосіб представлення дії та авторського бачення.

В п'єсах В. Пачовського, Лесі Українки, С. Черкасенка, Олександра Олесья, М. Жука, Є. Карпенка формується тип літературного театру, що у природі висловлювання містив передбачувану рецепцію глядача, скеровану автором, а драматична дія розгорталася крізь пафос риторичного слова.

Ще недостатньо осмислена у літературознавстві і театрознавстві категорія „тип театру” як тип театральної візії передає феноменологічний підхід до екзистенціалів пізнання світу, закодованого в тексті драми. Не випадково в усталених сполуках, що демонструють різнобічні аспекти існування театру („театр містерійний”, „театр метафоричний”, „театр антропологічний”, „театр уяви”, „театр масок”, „театр жестів”), так чи інакше, більшою чи меншою мірою дається взнаки феномен існування театру (антропологізованого, соціологізованого або удавано закоординованого в межах спільноти чи людського „я”).

Для аналізу обрано знакові драматичні твори В. Пачовського, Лесі Українки, С. Черкасенка, Є. Карпенка, Олександра Олесья, М. Жука, в яких розпізнається своєрідність суб'єктивного бачення, образ театральної візії, що помітно насичена феноменологією трагедійного пізнання, має ознаки віднесення до містерії як до певного культурно-естетичного універсуму, моделі пізнання. Віддаємо належне тому, що ця семіотична площина тексту була прихована довгий час від реципієнта внаслідок багатьох причин не лише літературно-театрального характеру. Отож інтерпретація українських драм в контексті польської драматургії дозволить більш рельєфно представити імпліцитні коди, виявити їхній зв'язок з національною та європейською традицією. Незважаючи на те, що до аналізу обрано лише окремі, але надзвичайно показові для уявлення про розвиток національної як української, так і польської драматургії твори, гадаємо, що така спроба занурення до джерел спільної та водночас відмінної культурної традиції допоможе глибше усвідомити характер канону драматургії.

Література

1. Агеєва В. Апологія модерну : обрис ХХ віку : статті та есеї / Віра Агеєва. – К. : Грані, 2011.
2. Вороний М. Нотатки з приводу „Спогадів” Марка Кропивницького / М. Вороний // Життя й революція. – 1928. – Кн. ІХ.
3. Євшан М. Трагедія козацької України / Микола Євшан // Українська хага, 1911.
4. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / Володимир Моренець. – К. : Основи, 2002. – С. 56.
5. Пачовський В. Сон української ночі. Трагедія / В. Пачовський. – Львів, 1903.
6. Резанов Вл. Древне-русские мистериальные „действия” и школьная драма XVII–XVIII в. / Владимир Резанов. // Из истории русской драматургии. – М., 1910.
7. Тхорук Р. Поза, завдяки і навколо комедії : зміни в жанровій системі драматургії 1880–1920 рр. / Раїса Тхорук // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Рівне, 2005. – Вип. Х. – С. 45.
8. Тхорук Р. Сакральний вимір героїчного в українській драматургії 1880–1920-х років / Р. Тхорук // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Рівне, 2004. – Вип. XIII – С. 15.
9. Українка Леся. Заметки о новейшей польской литературе / Леся Українка // Твори. Т. XII. Статті. – New York, 1954.
10. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / Сергій Яковенко. – К. : Критика, 2006.
11. Kasperski E. Kategorie komparatystyki / Edward Kasperski . – Warszawa: UW, 2010.
12. Latawiec Kr. Dramat poetycki po 1956 roku / Kr. Latawiec. – Kraków : WNAPK, 2007.
13. Lechmann H. – Th. Teatr postdramatyczny / H. Lechmann. – Kraków : KA, 2004.
14. Olszewska M. J. „Tragedia chłopska” od W. L. Anczyca do K. H. Ros-tworowskiego / M. Olszewska. // – Warszawa : WPUW, 2001.
15. Ziółowicz A. Misteria Polskie. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młododpolskim / A. Ziółowicz. – Kraków : Universitas, 1996, wyd. 1.