

ІСТОРИЧНА ДРАМАТУРГІЯ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ (ОСОБЛИВОСТІ КОНФЛІКТУ І ЗАСОБІВ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ)

У статті зроблено спробу проаналізувати особливості конфлікту та засобів характеротворення в історичній драматургії Людмили Старицької-Черняхівської. Також йдеться про відхід авторки від народницької естетики та особливості її історичних п'єс.

Ключові слова: *конфлікт, характер, засоби характеротворення.*

Адекватне розуміння особливостей історичної драматургії Людмили Старицької-Черняхівської вимагає детального з'ясування особливостей конфлікту та засобів характеротворення у цих творах. Навіть поверховий огляд творчої практики українського драматурга засвідчує її значну інкорпорованість у – нехай на той час не надто міцну й об'ємну – традицію, врахування й творчо-критичне переосмислення її здобутків.

Основною рисою української історичної драми від моменту її зародження до творчості Людмили Старицької-Черняхівської, Спиридона Черкасенка, Лесі Українки та ін. є її ідеологічність, а сягнути єдності конфлікту, дії і характеру, створити психологічно переконливих персонажів, чії вчинки зумовлюються не авторською позицією, а особливостями їхньої людської природи, одній з перших у межах жанру вдалося, на нашу думку, саме Людмилі Старицькій-Черняхівській.

У кінці XIX – на початку XX століття як у національних європейських літературах загалом, так і в українській зосібна починають превальовати антропоцентричні тенденції, далекі і від абстракцій та "високого" стилю епохи класицизму, і одновимірності чи поверховості сентименталізму чи етнографічно-реалістичного напрямку. Проблеми зіставлення та протиставлення особистості і спільноти, особистості та ідеї, особистості та історичної перспективи наповнюють антропоцентричні концепції новим змістом та формою. Зростає інтерес до осмислення екзистенційних суперечностей людського існування, людина зображується не як пасивний об'єкт історії, а як творча і конструктивна сила, що здатна протистояти сліпому фатуму та випадковостям історичних подій, принаймні сповнена вітаїстичної енергії громадянського та особистісного пошуку.

Саме в цій – націєтворчій – перспективі відбувалось переосмислення історії в українській літературі початку XX ст., а в драматургії Л. Старицької-Черняхівської зосібна, саме через вирішення проблеми конфлікту, який поставав у двох площинах – історичній, суголосній реальним подіям, та особистісній. Ці конфлікти ускладнювалися зображенням стосунків головного героя та натовпу, протиставленням одного іншому, взаємонерозумінням, проблемою вибору тощо.

Перечитування історії в такій площині виявилось суголосним загальній модерністській ревізії історизму, при якій реалістично-позитивістське зображення суб'єкта на тлі історії, суб'єкта, інтегрованого й детермінованого історичною ситуацією (суб'єкта пасивного), перетворюється в зображення суб'єкта, який творить і змінює історію, суб'єкта в паритетних стосунках з історією (суб'єкта активного). За слушним зауваженням Ярослава Поліщука, у тогочасній літературі трактування історії відзначалось певним свавіллям авторської суб'єктивності, "письменника модерної доби цікавила не стільки дійсна історичність, скільки можливість творення на основі історичного матеріалу; звідси – вірність духові, ідеї, настрою, замість скрупульозного ставлення до фактів, навіть нарочите ігнорування фактів, якщо вони не кладуться у русло авторської візії минувшини" [8, 216].

Імперська цензура після 1905 року послабла у зв'язку із новою "весною народів". І це була одна з причин того, що Людмила Старицька-Черняхівська так багато писала про українську минувшину, витворювала образи її позитивних героїв. Офірність подвижницького життя самої письменниці давала право вимагати етичного і морального максимуму від своїх героїв у п'єсах на історичну тематику (Петро Дорошенко, Іван Мазепа, Андрій Нещадима, Іціль та інші). Намагаючись не занадто далеко відходити від історичної достовірності, драматург прагнула розбудити у своїх сучасників національну самосвідомість через виведення конфлікту національного (боротьба за незалежність, визначення головних причин яловості нації). Цьому в авторки, на нашу думку, підпорядковане і зображення героїчних моментів історії України у п'єсах "Гетьман Дорошенко", "Іван Мазепа" і змалювання з проекцією на реалії початку XX століття сюжетно-конфліктних ситуацій у вищезгадуваних творах, п'єсі "Останній сніг", а також у п'єсі на староримську тематику "Аппій Клавдій".

Увага Л. Старицької-Черняхівської до періоду Руїни ("Гетьман Дорошенко") та пізнішого козацтва ("Останній сніг" та "Іван Мазепа") глибиною мотивована, адже це не лише одні з найдраматичніших періодів української історії, а й час зародження та формування новітньої української ідентичності. Національна самосвідомість, якою авторка наділяє своїх позитивних героїв (Дорошенка, старого Нещадиму та Мазепу), протиставляє їх пасивному загалу, натовпу, що зображається як носій домодерної, донациональної етнічно-родової

й релігійної (православ'я) ідентичності. Національна свідомість центральних характерів доповнюється їхньою особистою харизмою і привабливими моральними рисами, що є обов'язковою конвенцією в поезиці драматургії Л. Старицької-Черняхівської. Носій цієї свідомості може помилятися, але не може бути аморальним. Це зрощення етичного й естетичного – характерна риса тогочасної "національної нарації" (Тамара Гундорова), в цій умовності й полягає той момент ідеалізації, який подекуди закидала драматургу критика.

Центральними позитивними героями у художньому світі драматурга виступають люди непересічні, сильні, активні в утвердженні своїх ідеалів. Часто етичні та моральні максими героїв п'єси Людмили Старицької-Черняхівської є неспівмірними з реальним життям. Таким чином, драматург зав'язує конфлікти і намагається їх вирішити притаманними їй індивідуальному стилеві художніми засобами. Якщо говорити про тип конфліктів, то в історичній драматургії переважає "персоніфікований в групі дійових осіб з певними яскраво окресленими характерами, що діють у відповідних обставинах" [2, 383]. Тому і головними героями стають видатні історичні постаті.

Оскільки мова йде про перенесення історичних подій на текстову художньо-образну систему, то можна говорити про вагомість, поряд із образно-подієвим, конструктивно-технологічного аспекту в конфлікті, адже почасти історичний конфлікт виступає початковим каркасом, що допомагає організувати художній матеріал у цих п'єсах [7, 19], проте поступово відходячи на задній план, натомість домінуючим стає образно-подієвий аспект.

Самі ж конфлікти можна простежити на таких рівнях:

- рівень історичної проблематики (чи то національна історія, чи, наприклад, історія Риму);
- рівень філософських проблем (людина і надлюдина, побудова ідеальної держави);
- рівень особистісного (інтимна лінія головних героїв).

П'єса "Гетьман Дорошенко" була надрукована в 1911 році у "Літературно-науковому віснику". Перед роботою над цим твором Людмила Старицька-Черняхівська разом зі своїм батьком, Михайлом Старицьким, писала роман "Руїна". Ймовірно, що робота над прозовим матеріалом наштовхнула письменницю на думку в драматичній формі відтворити образ одного з найтрагічніших гетьманів в історії України – Петра Дорошенка – і зобразити добу Руїни. Цю п'єсу, судячи з художнього вирішення конфлікту, змалювання характерів, можна назвати історичною трагедією з виразними елементами символізму.

Попри окремі художні прорахунки, зокрема нерозвинений до кінця внутрішній конфлікт на рівні креативного і деструктивного (протиставлення краси і сили, що знищує її), авторка зуміла зобразити одну з найтрагічніших сторінок

української історії, воскресивши з попелу забуття долю великого українського гетьмана – Петра Дорошенка. П'єса творилася драматургом відповідно до її концепції історичного оптимізму. Поєднавши у творі зображення особистого та громадського життя гетьмана Дорошенка, що відповідно відобразилося і на конфлікті драми, який сублімує зовнішнє і внутрішнє, поступовий відхід від зовнішнього з більшим зосередженням на внутрішніх переживаннях і суперечностях головного героя, авторка піднімає його через катарсис до етичних висот, за якими дріб'язковими і несуттєвими видаються колишні сумніви. Надлюдські моральні випробування, котрі переживає у творі гетьман, роблять його одним із символів тогочасної української історії. Бунт традиційного національного ліричного світовідчуття, зображення особистості нового типу (Петро Дорошенко) – характерні особливості драми.

Необхідно підкреслити, що конструктивно-технологічний компонент, присутній у конфлікті, поступово поступається місцем сюжетно-подієвому та образно-структурному. Адже поступово від зображення доби Руїни, історичних постатей Старицька-Черняхівська концентрується на характерах, їх зіткненнях (сюжетно-подієвий аспект), проблемно-тематичному зрізі, а сам конфлікт осмислюється на рівні всієї образної структури, поєднуючи громадянсько-особистісні аспекти, зовнішню подієвість і внутрішні переживання героїв.

Загалом конфлікт цього твору (розрив стосунків Прісі і Дорошенка, тотальне нерозуміння вчинків та ідей головного героя практично виписані ще у четвертій дії), по суті, вичерпується раніше від сюжету. Довівши героя до стану афектації, автор зображує без прикрас трагічну мозаїку його переживань, що не менш важливе від розгортання подій як таких. Особливо важливим є наскрізний образ матері-України, яка в останніх явах змалювана сліпою жінкою, що спирається на палицю і йде шляхом крові й сліз до Господа прохати долі для своїх дітей. Це наче останній штрих для розв'язки конфлікту, що ґрунтується на стосунках лідера і мас, відповідальності перед історією за кожний свій вчинок.

Ще однією драмою з української історії є драма "Іван Мазепа" (п'єса була написана 1928 року, надрукована вперше в кооперативному видавництві "Рух" у 1929 році). У цьому творі зображено тріумф і трагедію української політичної волі й поступу гетьмана Мазепи. Постать Івана Мазепи завжди привертала увагу науковців і письменників, хоч оцінки його діяльності були різко протилежні: від крайньо негативних до агіографічних. Як зазначає Д.Наливайко, в біографії Мазепи були дві події, однаково притягальні для культури. Це "міф Мазепи" (роман із заміжною жінкою, який обрив домислами й вигадками) та "історія Мазепи" (спроба звільнити Україну) [5, 39].

Створюючи свій образ Мазепи, Л. Старицька-Черняхівська зверталася передусім до історіографічних джерел, а не до літературної традиції. Відтак у її

п'єсі немає й натяку на якусь амурну пригоду молодого Мазепи, гетьман постає зрілим мужем, зі сформованими поглядами на політичне майбутнє України, високою національною свідомістю. Від романтизму залишилася лише проблема індивідуалізму, протиставлення сильної суб'єктивної волі одиниці загалові, натовпу. Л. Старицька-Черняхівська вирішує цю дилему в душі ідей свого часу. Інна Чернова слушно вказує на близькість художньої концепції української авторки до елітистських ідей Х. Ортеги-і-Гассета й Г. Лебона (на Україні Д. Донцова) про активну ініціативну меншість і пасивну більшість. "Він [Мазепа – Л. П.] поборює свої сумніви та йде вперед, ведучи за собою свідому свого вчинку меншість, тоді як решта вичікує й виважує свої вигоди, – зазначає дослідниця. – Це дає змогу авторці на перший план вивести трагедію самотності особистості, яка свідомо приносить себе в жертву юрбі, радо приймає цю жертву" [12, 93]. Індивідуалізм героя не романтичного, а неоромантичного гатунку (подібний до неоромантичного індивідуалізму героїв Лесі Українки). Героїзація не переростає в демонізацію, Л. Старицька-Черняхівська намагається без особливої потреби не порушувати історичної правди.

У названих вище п'єсах присутній субстанціональний конфлікт (В. Халізов), сутність якого полягає у суперечності стану життя і залежності його від історії, а сам він виступає рисою світопорядку і свідченням його дисгармонії [11, 133]. Ці п'єси можна назвати епічними, оскільки акцент робиться на художньому відтворенні історичної правди, подій (вище ми зазначали, що метою цих п'єс було ознайомлення глядача з подіями української історії), а сама дія становить діалоговане зображення подій, які не залежать від характерів, у хронологічній послідовності [1, 78]. Тут домінують зовнішньовольові акти, які найбільш сприятливі для відтворення мужніх і рішучих особистостей. Самі ж герої змушені чинити саме так, а не інакше в силу зовнішніх обставин, а також в силу їхньої підпорядкованості історичній правді. Важкість творення таких п'єс полягає у переведенні вже готового епічного матеріалу у стислі драматичні рамки. Тут Л. Старицька-Черняхівська виступила не як повноцінний творець, а як інтерпретатор історії, занадто зосереджений на відтворенні історичних подій. Тому меншою мірою виражений рівень ліризації, а більшість діалогів цього рівня видаються штучними, й інтимна лінія не справляє того враження, яке мала б за задумом драматурга.

П'єса "Останній сніп" не підпадає під типове визначення історичної драми. Оскільки тут лише одна дія, не виведені яскраві історичні постаті. Але герої діють саме так, а не інакше, опинившись у певних історичних умовах, а до трагічної розв'язки призводить зрада, а відтак і відсутність справжнього лідера (старий Нещадима не міг ним бути через свою немічність, його син – через небажання і незрозуміння сенсу боротьби як такої, його онук – ще занадто малий

для такої ролі). У ній переважає конфлікт між прагматичним та ідеологічним, накладений на зіткнення різнопоколінневих етичних цінностей. Історичною називаємо її тому, що конфлікт спричинили історичні умови, а не воля окремих персонажів, тобто наявний знову субстанціональний конфлікт, особливість якого – історична необхідність та неминучість і відповідні вчинки героїв.

Як бачимо, конфлікти п'єс з української історії зумовлені не тільки жанровою специфікою драми, а й тематичним вибором, відтак конфлікт вже закладений і в сюжет, і характери, і проблематику, оскільки п'єси відтворюють не лише історичне минуле, а й мають на меті репрезентувати сильну особистість-українця, окреслити проблеми національної самоідентифікації.

Окремим досягненням драматурга є п'єси з античної історії, де історичний матеріал цілком підкорено авторській концепції. У такій ревізії історії відчувається характерний для модернізму "пошук внутрішньої сутності замість фіксації зовнішніх аспектів – форм, подій, поведінкових матриць персонажів" [6, 217]. Ці п'єси дають змогу розглядати Людмилу Старицьку-Черняхівську як попередницю писаної на сюжети із зарубіжної історії драматургії Лесі Українки.

Розробка античної історії знайшла своє втілення у п'єсі Людмили Старицької-Черняхівської "Аппій Клавдій", яка, власне, була однією з перших серйозних робіт у драматургічному доробку письменниці (надрукована у "Літературно-науковому віснику" за 1909 рік). З усіх відомих нам драматичних творів Старицької-Черняхівської він єдиний присвячений римській історії. Якраз у час його написання з'явилася драма Лесі Українки "Руфін і Прісцилла". Але кожен із цих драматургів, не зважаючи на подібний об'єкт дослідження, вирішував різні ідейно-естетичні завдання.

Це типова для творчості Старицької-Черняхівської історична п'єса із типовим конфліктом, який складається із таких елементів: проблема лідера і взаємодія його із спільнотою, його суспільне і особисте життя, осмислення свого призначення і співвіднесення його з реальним станом речей. До цього комплексу додається ще один, який можемо назвати конфліктним стрижнем, а саме – зіткнення двох протилежних поглядів на майбутнє римської держави і суспільства.

П'єса ця більше скерована на суспільно-політичні колізії. Але образ лідера поверхвіший, немає трансформації свідомості чи часткової її зміни, того трагізму, що звучить у п'єсах з української історії, самотності, з якою рано чи пізно стикається кожен лідер. Сам конфлікт найбільше реалізується у таких аспектах: проблемно-тематичному, сюжетно-подієвому. Образно-структурний аспект належно не розроблений, бо образно-художня наснага початку драми перетворюється під час розв'язки на фарс, що доводить, як необережне використання мелодраматичних ефектів може спричинитися до того, що багатообіцяючий твір дещо втрачає свою естетичну вартість, а також не можемо говорити про належне розв'язання конфлікту на образно-структурному рівні.

Конфліктність історичних п'єс Людмили Старицької-Черняхівської передбачає два плани – суспільно-політичну і любовну колізії. Домінуючим є перший план, оскільки об'єктом зображення є сильна постать у гостро конфліктній ситуації. У драмах "Гетьман Дорошенко", "Іван Мазепа", "Апій Клавдій" спостерігаємо зіткнення сильного лідера і соціуму, умовну поразку лідера (маємо на увазі поразку як історичний факт), вирішення шляху створення ідеальної держави, зіткнення у межах любовного трикутника. Як правило, розв'язання любовного трикутника відбувається на користь позитивного героя. Щоправда, у "Гетьмані Дорошенку" змальовується зрада коханої, але знову ж таки для того, щоб поглибити конфлікт між лідером і соціумом, підкреслити драматизм, коли навіть найближчі не розуміють героя. Любовна лінія досягає свого розвитку лише сюжетно, не маючи під собою певного психологізму. Осібно стоїть одноактівка "Останній сніп", де інтимна лінія відсутня як така, а також драматична дія "Сапфо", у якій любовний план стає головним, а конфлікт можна віднести до конфліктів-казусів, які розв'язуються волею окремих людей.

Беручи до уваги те, що конфлікт є багатоплановим і багаторівневим явищем, можна простежити закономірність домінування того чи іншого аспекту у відтворенні конфлікту. Так, "Гетьман Дорошенко", "Іван Мазепа" – п'єси, конфлікт у яких розглядається з урахуванням моделюючого, процесуально-творчого (бо ж маємо якомога точніше дотримання історичної правди) аспектів, можна говорити про домінування конструктивно-технологічного (історія як первісний каркас), сюжетно-подієвого (маємо чітко виписаний сюжет) та образно-структурного (конфлікт реалізується не тільки на рівні сюжету, а на рівні характерів і засобів творення п'єси) аспектів. Мета – витворення сильної постаті-українця з реальної історичної особи.

Конфлікт в "Останньому сніп" варто розглядати найперше з позиції проблемно-тематичної, адже він розгортається навколо націєтворчої ідеї, самі ж характери набувають символічного трактування і є носіями певних ідеологем. У п'єсах "Сапфо" та "Апій Клавдій" на перший план виступає виведення різнопланових характерів, а не чітке дотримання історичної правди. Так, у "Сапфо" конфлікт розгортається на образному рівні (образ Сапфо), не маючи серйозного сюжетного пігрунтя, а відтак не можемо говорити і про чітку реалізацію проблемно-тематичного задуму – конфлікт митця і соціуму. У конфлікті "Апій Клавдій" домінують проблемно-тематичний та сюжетно-подієвий аспекти, він не реалізується, щоправда, на всіх текстових рівнях.

Вибір тем не випадковий, адже вони відтворюють той спектр проблем, що найбільше цікавив драматурга: національна самоідентифікація, відступництво, побудова ідеальної держави. Винесення їх у ширше коло, прагнення більшої популяризації зумовило звернення до такої форми, як драма

з її "сюжетною активністю" (Д. Халізов), оскільки вона, трансформуючись у театральну постановку (а п'єси Старицької-Черняхівської ставилися на сцені), найближча до часу реального завдяки тому, що театральне дійство відбувається тут і тепер. Ю. Лотман зазначав, що перетворення події, у тому числі історичної, у текст нівелює її хаотичність, віддаленість від реципієнта [3, 307]. У драмі маємо бінарне поняття цієї події, адже вона стає текстом і водночас набуває можливості умовного повторного повернення до неї. Тобто драматична подія умовно наближена до події реальної, позатекстової, водночас ігнорує темпоральну закономірність, адже дія у драмі ущільнюється сценічним часом.

Національну ідентифікацію непересічних характерів у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської ми трактуємо як центральний принцип репрезентації особистості, основу характеротворення й розгортання художнього конфлікту. Як відомо, тогочасна українська інтелігенція, або, за висловом Миколи Міхновського, "третя інтелігенція", тобто питома українська, а не українофільська, розвинула класичний модерний націоналізм з чітко артикульованою вимогою національної держави. Отже, не стільки етнос, скільки нація є для письменниці серцевинною групою з-поміж тих, з якими себе ототожнює особистість. "Ідентифікувати себе з нацією, – стверджує Е. Сміт, – це більше, ніж ідентифікувати себе із справою або колективом. Це означає дістати особисте оновлення й гідність у національному відродженні й через нього. Це означає стати частиною політичної народини" [9, 167 – 168]. У 1910 році Микола Міхновський писав: "Отже, коли третя інтелігенція має органічні зв'язки з українською нацією, коли вона є заступником українського народу, єдино свідомою частиною української нації, то стерно національного корабля належить їй" [4, 155]. Таке самоусвідомлення інтелігенції органічно поділяла Старицька-Черняхівська й проектувала його на своїх центральних героїв (Мазепу, Дорошенка), вкладаючи в їхні уста недвозначні вимоги суверенної України. І саме національна свідомість і державницькі прагнення відрізняють постаті гетьманів та їхніх прибічників на тлі загалу, наділеного етнічною й релігійною ідентичністю, а відтак, аморфного політично й позбавленого твердих моральних критеріїв.

Людмила Старицька-Черняхівська майстерно й раціонально організує композицію своїх історичних драм. Поштовхом до дії в неї стає ціла сцена, причому ансамблевого характеру. Завдяки цьому авторка одразу досягає широкого зображення основних рис епохи, вводить читача в сутність конфлікту. Письменниця вдало уникає спонуки затягування (епізації) цього моменту, щоб не випробувати глядацької зацікавленості, і мотивовано переходить до розгортання висхідної дії, яка поступово виявляє й конкретизує характери головних персонажів та хитросплетіння стосунків між ними.

Кульмінаційні пункти Людмила Старицька-Черняхівська організує у великій сцені (в центрі п'єси), в яких розкривається результат усієї попередньої боротьби. Посткульмінаційна нисхідна частина дії завжди була традиційно складною для авторів історичних драм, оскільки читач вже бачить зв'язок подій, передчуває характер фіналу і осягає намір драматурга. Тому Людмила Старицька-Черняхівська уникає в цій частині драм будь-якої деталізації, зображує лише найзначущі риси і дії, інколи навіть тяжіючи до монументального пафосу ("Гетьман Дорошенко"), що загрожує зведенням повноти людського характеру до абстрактної ідеї. Дуже вдалою є кінцівка "Івана Мазепи", майстерно оздоблена зворушливою деталлю (відрізана коса Мотрі), яка виростає в місткий символ, наділений катарсисним ефектом, і вказує на недаремність і правильність гетьманового вибору і всієї його боротьби, або ж останні вигуки "Воля! Воля!" у п'єсі "Аппій Клавдій".

Жанрова природа історичної драми, сама природа об'єкта репрезентації передбачає велику питому вагу ансамблевих сцен, тобто сцен, в дії яких бере участь значна кількість персонажів, певна група. Л. Старицька-Черняхівська використовує такі колективні епізоди, обов'язково зважаючи на загальну логіку композиції й дії, враховуючи її ритм. Ансамблеві сцени частіше трапляються наприкінці п'єс, набуваючи символічно-монументального змісту.

Такою є катарсисна сцена розв'язки в "Гетьмані Дорошенку", коли під схиленним прапором гетьман йде здаватись на милість Самойловичу – назустріч своєму політичному небуттю й історичній славі. Подібними є сцени розв'язки в п'єсах "Іван Мазепа", "Аппій Клавдій".

Однак драматург вміло використовує ансамблеві сцени й для підготовки певної події (нарада Мазепи зі старшиною, розмова "посполитих" в "Івані Мазепі" тощо), паралельно створюючи історичний колорит і кількома штрихами окреслюючи настрої різних верств у ту непросту конфліктну епоху. Саме в таких сценах перед нами постає образ мас, яким протиставлена активність героя.

Ансамблеві епізоди, однак, забезпечуючи майже епічну широту охоплення, не позбавлені певних небезпек: вони не дають змоги рельєфно зобразити характери персонажів, розкрити динаміку їхнього внутрішнього життя. Чергуючи такі сцени з епізодами діалогічного напруження (словесних дуелей) чи монологічного патосу й ліричного саморозкриття, Л. Старицька-Черняхівська досягає гармонійного ладу й ритму, єдності драматичної дії й композиції.

Мовна й комунікативна структури (співвідношення монологу, діалогу, реплік вб'їк) драм, подекуди не позбавлені недоліків, підпорядковані настанові на "величний пафос". Нерідко це призводить до послаблення діалогічності й зайвого дидактизму в мовних партіях протагоністів, однак у цілому письменниця керується почуттям міри, вдаючись до монологу передусім у моменти найвищого напруження душевної боротьби героїв.

Уведення діалогу, як відомо, вимагає певної підготовки, тобто драматургові слід подбати про мотивованість ситуації, в якій герой розкриває свої переживання чи погляди. Оскільки монолог – це зупинка дії, певна ретардація, то в новій драмі його намагаються зводити до мінімуму. Однак Людмилі Старицькій-Черняхівській вдається поєднувати напруженість інтриги з доволі широким застосуванням монологу як характеротворчого засобу. Зупинку й ретардацію зовнішньої дії авторка компенсує внутрішньою емоційною динамікою.

У своїх теоретичних міркуваннях Людмила Старицька-Черняхівська виявляє чітке усвідомлення переваг і недоліків монологу як засобу характеротворення й елемента композиції. Небезпідставно вона пов'язує й уникання монологу в сучасній їй "драмі настрою" з невиразністю й млявістю зображуваних характерів і дії. Письменниця розуміє штучність, умовність монологу як прийому: "Звичайно, це ненатуральність, – пише драматург, – чоловік небожевільний вголос до себе не говорить, хоч би як він не був зрушений, – то правда, але не буває й таких хат, яким бракувало б четвертої стіни, і коли ми даруємо цю ненатуральність, коли ми припускаємо, що автор може підняти перед нами четверту стіну і показати, що там робиться в хаті, то можемо припустити, що автор у формі монологу піднімає перед нами і другу заслону і знайомить нас з тим, що робиться в душі. Бувають такі моменти, коли ніяким діалогом не можна переказати душевну боротьбу" [10, 733]. Головне, на переконання авторки, не плутати істинний монолог з "докладом", який переважав в українській драматургії, і керуватись міркуваннями міри й доцільності. Втім, попри слушність теоретизувань авторки, їй самій не завжди вдається досягти свого ж ідеалу.

Навіть діалогічні партії персонажів у драмах Людмили Старицької-Черняхівської подекуди тяжіють до монологічної структури: окремі репліки героїв у відповідь на слова опонентів розростаються в досить об'ємні і відносно завершені семантично й риторично "промови", звернені не стільки до співрозмовника, скільки до глядача. Чудовим прикладом є, скажімо, розмова Дорошенка з послом російського царя, хоч можна навести чимало інших зразків із цієї чи інших драм авторки. На короткі репліки, приховані погрози й пропозиції хитрого посланця гетьман відповідає цілими тирадами, бездоганно риторично й інтонаційно організованими.

Практично кожен такий фрагмент має драматичну внутрішню побудову, тобто в ньому стикаються протилежні думки і, зрештою, робиться певний синтетичний підсумок, який увиразнює певну рису характеру мовця чи вмотивовує подальшу дію. Так, на апеляцію посла до християнської солідарності українського і російського народів гетьман відповідає об'ємною промовою, в

якій гірка іронія й сарказм плавно змінюються посиланнями на історичний досвід, переростають у прямі інвективи вбік російської політики й підсумовуються твердою обіцянкою ніколи не забути завданої козакам образи. Подібно побудовані деякі діалоги Дорошенка з Прісею й Мазепою. Така особливість мовно-риторичного ладу драми "Гетьман Дорошенко" зумовлена як дієгетично (тобто самим ходом фабули), так і характером протагоніста, яскраво емоційного, відвертого у своїх почуваннях і вчинках, справжнього лицаря, не здатного до лицемірства дипломатичної гри й таємних інтриг.

Зовсім інше спостерігаємо у п'єсі "Іван Мазепа". Тут у діалогах репліки головного героя значно стриманіші й лаконічніші, відтак і багатозначніші, оскільки сама ситуація мовлення і характер мовця інші: витончений дипломат, Мазепа надзвичайно обережний у своїх зізнаннях, часто вдається до непрямих висловлювань, рідко, аж наприкінці дії, відверто розкриває свою позицію (хоча існує обмежене коло осіб – Орлик, Мотря, Войнаровський, – з якими гетьман ділиться сокровенними намірами, отже, й глядач у курсі справ), тому особливого характеротворчого значення набувають вчинки й окремі деталі (а не слова). Вони дають змогу глядачеві правильно збагнути істинний зміст гетьманових реплік, коли той хвалить царя чи нарікає на свавілля чи свободолюбність козацтва, коли, стримуючи гнів, лестить Петрові, а сам з люті заганяє ножа в стіл, тощо. Звісно, стримані, замасковані, сповнені прихованого (від опонента, не від глядача) змісту репліки Мазепа є не менш ефективним засобом окреслення гетьманового характеру, його вичікувальної політики, ніж прямі, емоційні ескапади Дорошенка.

Людмила Старицька-Черняхівська часто вдається до діалогу, який розвивається між героями-однотумцями, тобто позбавленого внутрішньої напруги. У загальній композиції драм такі діалоги чергуються зі сценами напружено-конфліктних словесних дуелей та боротьби, наприклад, діалог Мазепа з Орликом закликає сповнену прихованого протистояння сцену розмови гетьмана з царем. Діалоги однотумців в ансамблевих (групових) епізодах особливі тим, що ініціативну партію в них веде головний персонаж. Інші учасники відносно пасивні, їхнє призначення – засвідчити роль і характеристику лідера. Вони лише коректують солілоквию героя, відповідаючи на його подекуди цілком риторичні питання й заклики, які й відповіді, здається, не завжди потребують.

Це схиляє до думки, що роль другорядних учасників таких діалогів тотожна ролі глядача/читача в комунікативній структурі тексту дійства, вони ніби підказують (за наказом реального автора, звичайно) реципієнту, де слід погодитись, з якими позиціями ідентифікуватись, аби активно збагнути авторський задум. В цьому виявляється дидактичність дискурсу Людмили Старицької-Черняхівської, яка, однак, не стає нав'язливою, бо авторка обов'язково в уста учасників таких діалогів

вкладає репліки, що конкретизують їхнє ставлення до подій п'єси, і це дає змогу зв'язати відносно ізольовану сцену із загальним ходом дій.

Як бачимо, історичні п'єси Людмили Старицької-Черняхівської засвідчують небуденність естетичних пошуків драматурга у виборі тем творів, побудові конфліктів, трактуванні позитивних героїв та антигероїв, спробу відірватися від узвичаєних тенденцій в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття. І тому її твори, будучи не завжди рівноцінними художньо, все ж стали, на нашу думку, нетривіальним явищем в українській літературі початку XX століття.

Література

1. *Аникст А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX в. – Москва: Наука, 1988. – 312 с. 2. Літературознавчий словник-довідник / Упор. Р.Гром'як та ін. – Київ: ВЦ "Академія", 1997. – 752 с. 3. *Лотман Ю. М.* Внутрі мислящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – Москва: Языки русской культуры, 1996. – 464 с. 4. *Міхновський М.* Самостійна Україна // Націоналізм: Антологія. – Київ: Смолоскип, 2000. – С. 3–14. 5. *Наливайко Д.* Мазепа в європейській літературі XIX ст.: історія та міф // Слово і час. – 2002. – №8. – С. 39–48. 6. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ: Либідь, 1999 – 447 с. 7. *Погрибный А. Г.* Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – Киев: Вища школа, 1981. – 198 с. 8. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с. 9. *Сміт Е.* Національна ідентичність / Перекл. з англ. – Київ: Основи, 1994. – 222 с. 10. *Старицька-Черняхівська Л.* Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – К.: Наук. думка, 2000. – 848 с. 11. *Хализев В.* Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). – Москва: Изд-во Московского университета, 1986. – 260 с. 12. *Чернова І.* Мов криця загартована: образ Івана Мазепа у творчості Людмили Старицької-Черняхівської // Визвольний шлях. – 2002. – Кн. 3. – С. 87–98.

Любовь Процюк

Историческая драматургия Людмилы Старицкой-Черняховской
(особенности конфликта и средств характерообразования)

В статье Л. Б. Процюк предпринята попытка проанализировать особенности конфликта и средства построения характеров в исторической драматургии Л. Старицкой-Черняховской. Кроме того, речь идет об отходе автора от народнической эстетики и особенностях ее исторических пьес.

Ключевые слова: конфликт, характер, средства построения характеров.