

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**МОТИВ ЧАСУ В П'ЄСАХ МИРОСЛАВА ІРЧАНА «ОТРУТА»
Й ІВАНА КОЧЕРГИ «МАЙСТРИ ЧАСУ»**

Кваліфікаційна робота
студентки 2 курсу
другого (магістерського) рівня
вищої освіти
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.01 «Українська мова
і література»
Сакун Світлани Олексіївни

Науковий керівник:
Кремінська Інна Миколаївна,
кандидат філологічних наук, доцент
закладу вищої освіти

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. РЕЦЕПЦІЯ П'ЄС МИРОСЛАВА ІРЧАНА «ОТРУТА», ІВАНА КОЧЕРГИ «МАЙСТРИ ЧАСУ» В КРИТИЦІ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ... 6	
1.1. Історіографія досліджень п'єси Мирослава Ірчана «Отрута»	6
1.2. П'єса І. Кочерги «Майстри часу» в оцінках критиків та літературознавців	11
Висновки до розділу 1.....	23
Розділ 2. ПОНЯТТЯ «МОТИВ» У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ	25
Висновки до розділу 2.....	37
Розділ 3. МОТИВ ЧАСУ В П'ЄСІ ІВАНА КОЧЕРГИ «МАЙСТРИ ЧАСУ»	38
Висновки до розділу 3.....	52
Розділ 4. ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ДРАМИ МИРОСЛАВА ІРЧАНА «ОТРУТА».....	54
Висновки до розділу 4.....	70
ВИСНОВКИ	72
ЛІТЕРАТУРА	76

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена відсутністю фахових студій, присвячених порівняльному аналізу мотиву часу в п'єсах «Отрута» Мирослава Ірчана (справжнє ім'я й прізвище – Андрій Дмитрович Баб'юк) та «Майстри часу» Івана Кочерги. Зазначені твори є зразками пізнього модернізму: драматургії І. Кочерги більшою мірою притаманні риси символізму, натомість Мирослава Ірчана – експресіонізму. Разом із тим на специфіку трактування письменниками цього лейтмотиву впливають філософія доби, історико-політичні умови, естетика та поетика соцреалізму. Це й зумовлює *актуальність* нашої кваліфікаційної роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано в науковому семінарі «Українська драматургія 20-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст.» на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна відповідно до тематичного плану її наукових досліджень «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури ІХ—ХХІ століть».

Мета роботи полягає в дослідженні особливостей художнього втілення мотиву часу в п'єсах «Отрута» Мирослава Ірчана та «Майстри часу» І. Кочерги. Досягнення порушеної мети передбачено розв'язати такі **завдання**:

- здійснити огляд критичних та літературознавчих джерел, присвячених п'єсам Мирослава Ірчана «Отрута» та І. Кочерги «Майстри часу»;
- систематизувати та розглянути фахові праці з теорії поняття «мотив»;
- проаналізувати специфіку художнього втілення мотиву часу в драмах Мирослава Ірчана «Отрута» та І. Кочерги «Майстри часу»;
- дослідити мотиви хвороби, смерті, перетворення світу як спільні для обраних творів.

Об'єктом вивчення є п'єси Мирослава Ірчана «Отрута» та І. Кочерги

«Майстри часу».

Предмет дослідження – специфіка художнього втілення мотиву часу в п'єсах Мирослава Ірчана «Отрута» та І. Кочерги «Майстри часу».

Методи дослідження – мотивний аналіз. Елементи структурно-семіотичного та культурно-історичного. У кваліфікаційній роботі проаналізовано студії, присвячені драмам Мирослава Ірчана «Отрута» (Й. Кисельов, Л. Новиченко, В. Власенко, П. Кравчук, Л. Мельничук-Лучко, М. Острик, О. Красильникова та ін.) й І. Кочерги «Майстри часу» (Є. Старинкевич, Н. Андріанова, К. Сторчак, Н. Кузякіна, З. Голубєва, С. Хороб, Т. Свербілова та ін.); також розглянуто та систематизовано наукові праці з теорії мотиву (О. Веселовський, Б. Томашевський, В. Пропп та ін.).

Наукова новизна одержаних результатів обумовлюється тим, що в нашій роботі проаналізовано студії з драматургії Мирослава Ірчана, І. Кочерги, теорії мотиву; здійснено порівняльний аналіз п'єс, зокрема, схарактеризовано особливості художнього втілення мотивів часу, хвороби, смерті, окреслено вплив соцканону на твори «Отрута», «Майстри часу».

Практичне значення одержаних результатів. Висновкові положення кваліфікаційної роботи можуть бути використані студентами при викладанні в школі, на факультативах і семінарах з української літератури, при написанні курсових робіт філологами, театрознавцями та студентами із відділення режисури.

Апробація результатів роботи. Висновкові положення кваліфікаційної роботи *обговорювалися* на науковому семінарі «Українська драматургія 20-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст.», засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

– «VIII науково-практичній конференції, присвяченій пам'яті театрознавця, педагога, публіциста Євгенія Русаброва (1955—2013)» (8—9 листопада 2021 р., Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського);

– XI науково-практичній конференції, присвяченій пам'яті театрознавця,

педагога, публіциста Євгенія Русаброва (1955—2013) «Український театр в умовах війни» (25—26 жовтня 2022 р., Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського);

– I Всеукраїнській (НЕ)класичній студентській науковій інтернет-конференції «Мовно-літературний коворкінг» (22 листопада 2022 р., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);

– XV Регіональній студентській науковій конференції «Мова – література – ідеологія» (7 квітня 2023 р., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна).

Також результати кваліфікаційної роботи *опубліковано*:

– Сакун С. Основні мотиви п'єс «Отрута» Мирослава Ірчана й «Майстри часу» Івана Кочерги//Збірник статей за матеріалами I Всеукраїнської (НЕ)класичної студентської наукової інтернет-конференції «Мовно-літературний коворкінг» (22 листопада 2022 року)/за ред. Г. Савчука. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2022. С. 62—65.

– Сакун С. Рецепція п'єс Мирослава Ірчана «Отрута» та Івана Кочерги «Майстри часу» в літературознавстві//Збірник статей за матеріалами XV Регіональної студентської наукової конференції «Мова – література – ідеологія» (7 квітня 2023 року)/за ред. Г. Савчука. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2023. С. 94—97.

Структура дослідження визначається його метою і завданнями. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури (118 позицій). Повний обсяг кваліфікаційної роботи становить 88 сторінок: текст роботи – 70 сторінки машинопису.

Розділ 1
РЕЦЕПЦІЯ П'ЄС МИРОСЛАВА ІРЧАНА «ОТРУТА»,
ІВАНА КОЧЕРГИ «МАЙСТРИ ЧАСУ»
В КРИТИЦІ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

1.1. Історіографія досліджень п'єси Мирослава Ірчана «Отрута»

Мирослав Ірчан – один з небагатьох митців «розстріляного відродження», чия автобіографія була надрукована ще за життя («Автопортрет» (1927 р.) [Ірчан, 1927], «Про себе» (1932 р.) [Ірчан, 1932]). Так драматург зазначає, що він «...дуже недбайливий у збиранні матеріалів про себе...» [Ірчан, 1932, с. 12] та наголошує на тому, що скептично ставиться до схвальної критики на свою адресу: «Найгострішу істотну критику завше приймаю з подякою. Похвали ж, навіть щирі, наводять на мене сум...» [Ірчан, 1932, с. 35]. В автобіографії «Про себе. Література і мистецтво» (1932) зауважує, що при розробці сюжетів п'єс керувався «правдивими подіями»: «...збираю багато іншого матеріалу: газети, книжки, копії різних листів (або й оригінали), цікавіші вирізки з газет різними мовами» [Ірчан, 1932, с. 9]. Письменник згадує, як за кордоном він «намагався бачити все, що можна лише було» [Ірчан, 1932, с. 11]: бокс, виступи атлетів, заводи, шахти, готелі, музеї, ресторани, курортні місця, порти, ліси, полювання, великі американські й європейські міста вдень і вночі [Ірчан, 1932, с. 11].

Особливість авторської майстерні Мирослава Ірчана полягає в тому, що при написанні п'єси він «одночасно в думці грає її» [Ірчан, 1932, с. 12]; перед написанням майбутнього твору він уже точно знав, яким буде його заголовок. Стимулом до літератури стає потреба митця продемонструвати суб'єктивне бачення світу: «Я ж писав і пишу насамперед тому, що боявся, що про те ніхто інший не напише» [Ірчан, 1932, с. 14], «...бо кожен дивиться на все своїми власними очима (тому немає і не може бути “стандартних творів”）」 [Ірчан, 1932, с. 14].

П'єса «Отрута» («Радій») Мирослава Ірчана загалом отримувала схвальні відгуки перших критиків. Ю. Лютий у рецензії пише про вдалу інсценізацію драми автора непрофесійним театром м. Кагарлик. Відзначено використання режисером при постановці здобутків кіно, зокрема «Кінотижня № 184», у якому було зображено масовий страйк американських робітників, що йшов під звуки пісні «Вперед, народе, йди» [Лютий, 1930, с. 32].

У радянському літературознавстві після часткової реабілітації Мирослава Ірчана науковці поступово повертаються до вивчення його творчості. Одним із перших до розгляду драматургії письменника звертається Й. Кисельов і в дусі часу називає автора «трубадуром революції» [Кисельов, 1958, с. 168]. Також учений зауважує, що ранній спадщині митця властиві «...декадентські впливи, потяг до символічних, абстрактних, камерних тем і мотивів...» [Кисельов, 1958, с. 172–173]; представлені «елементи тогочасної “модної” драми з її навмисними психологічними ускладненнями і штучними мелодраматичними ситуаціями» [Кисельов, 1958, с. 173]. Дослідник відзначає, що «трагедійними ситуаціями, трагічною розв'язкою» означені такі п'єси, як «Дванадцять», «Родина щіткарів», «Підземна Галичина», «Отрута», «Плацдарм», «На півдорозі» [Кисельов, 1958, с. 175]. Науковець зауважує, що в «Отруті» («Радій») наявна тенденційність [Кисельов, 1958, с. 187], переважає публіцистична форма викладу, що, за його твердженням, послаблює напругу твору [Кисельов, 1958, с. 185]. Ключові образи «отрута», «захворювання», на думку Й. Кисельова, є повторюваними й мають символічне значення [Кисельов, 1958, с. 185], тобто чи не вперше виділяється лейтмотив драми. Зазначено, що «отрута» – рушій подій тексту, «причина конфлікту», оскільки подвійна семантика мотивів «отрути» й «хвороби» «насихує п'єсу гострими соціальними й психологічними мотивами» [Кисельов, 1958, с. 185].

Як зазначає Л. Новиченко, сценічна історія текстів Мирослава Ірчана була досить успішна, зокрема «...за сезон 1930–31 рр. тільки в професійних театрах УРСР його п'єси були виставлені 153 рази» [Новиченко, 1958, с. 16].

Дослідник звертає увагу на такий композиційний недолік твору «Радій», як художня слабкість заключного акту, що розв'язується в дусі «плакатних» прийомів агітп'єс [Новиченко, 1958, с. 28]. Разом із цим літературознавець називає її «однією з найкращих п'єс не тільки в творчості М. Ірчана, але і в усій українській драматургії 20-х років» [Новиченко, 1958, с. 28].

Л. Новиченко наводить такі відомості з біографії письменника: «М. Ірчанові, разом з І. Куликом... належить значна роль в організації пролетарської української літератури за океаном. ...це вилилось у створення в м. Вінніпегу (1924 р.) так званої філії «Гарту...» [Новиченко, 1987, с. 11]. Мирослав Ірчан почасти в основі фабули п'єс використовує «документальну основу», зокрема у творах «Родина шіткарів», «Радій» [Новиченко, 1987, с. 17]. Відзначено, що «Радій» була написана «незадовго перед виїздом в УРСР» [Новиченко, 1987, с. 21]. Щодо поетики констатовано: в основі тексту – гострий соціальний конфлікт, напружена інтрига, динамічний сюжет і реалістичне «зображення» характерів [Новиченко, 1987, с. 21]; виразні драматичні колізії [Новиченко, 1987, с. 22—23].

Праця В. Власенка та П. Кравчука присвячена огляду біографії та творчості Мирослава Ірчана, зокрема п'єси «Радій» («Отрута», 1927), яку тематично пов'язують із драмою «Родина шіткарів» (1925) [Власенко, Кравчук, 1960, с. 71]. Фабульною основою твору стає газетне повідомлення про спалах невідомої хвороби на годинниковій фабриці: «Цілу робітничу трагедію в Нью-Оренджі я передав у п'єсі майже без будь-яких своїх додатків. Сюжет такий правдивий...» (Цит. за [Власенко, Кравчук]). На думку авторів, важлива ідея драми – «протест проти злочинного ставлення до найдорожчого в світі – людського життя...» [Власенко, Кравчук, 1960, с. 73]. Літературознавці зауважують схематизм третьої та четвертої дій, що «позначені нальотом експресіонізму, захопленням масовими сценами» [Власенко, Кравчук, 1960, с. 73], як наслідок – відсутність індивідуальної «окресленості» персонажів (наприклад, образ лікаря Геррісона). Науковці стверджують, що в радянській Україні «Отрута» стала знаковою подією театрального життя кінця 20-х рр.

XX ст. (перша вистава ТКОМу (Театр колгоспівської молоді), інсценізація Прилуцьким українським робітничо-показовим театром (1927), Київським театром ім. І. Франка тощо).

Л. Мельничук-Лучко в дослідженні, присвяченому доробку Мирослава Ірчана, аналізує п'єсу «Радій» і зауважує, що фабула драми «не дуже складна, але гостра й захоплююча» [Мельничук-Лучко, 1963, с. 133]. Твір має дві взаємопов'язані сюжетні лінії: перша – лінія робітників, позначена соціальним характером, друга – Геррісона, показ індивідуальної долі персонажа. У монографії зазначено, що п'єсі властиве реалістичне зображення характерів, типових представників того чи того соціального класу, двійників Макдугела («гофмани», «ендерсони», «голови профспілок»). Л. Мельничук-Лучко наголошує на своєрідності змалювання образу Геррісона, асистента лікаря, який змушений протистояти Макдугелові та власній дружині: «...піти на компроміс з своєю совістю, або ж залишитись без будь-яких засобів до існування» [Мельничук-Лучко, 1963, с. 140]. За твердженням літературознавця, драматург не дає однозначної відповіді щодо майбутнього персонажа, тож герой перебуває на роздоріжжях. Так Б. Сушицький («Червоний шлях», 1930, № 10) через фінал ставить під сумнів ідеологію п'єси, «...що була на початку чітка й послідовна, раптом нищиться від удару цієї останньої сцени» (Цит. за [Мельничук-Лучко, 1963]).

Й. Кисельов («Молодняк», 1929, № 11) натомість бачить у Геррісонові «класову нестійку людину» (Цит. за [Мельничук-Лучко, 1963]). Важливим принципом групування персонажів стає їхня позиція щодо ситуації на заводі. В останніх діях твору переважають масові сцени, які, на думку літературознавця, «схематичні, позначені нальотом експресіонізму»: автор «механічно пересаджує окремі експресіоністичні прийоми до своєї драми. Це руйнує цілість... твору» [Мельничук-Лучко, 1963, с. 153]. Л. Мельничук-Лучко доходить висновку, що драмі властиві риси поетики детективу: втаємничений початок епідемії, динамізм, великі експозиційні уривки тощо. Науковець перелічує композиційні недоліки п'єси: слабкий фінал, відсутність

органічного поєднання документальної достовірності життя та власне художнього вимислу [Мельничук-Лучко, 1963, с. 154], а також погоджується із твердженням В. Власенка та П. Кравчука про недостатню індивідуалізацію дійових осіб, слабкість у розробленні характерів, експресіоністичну манеру драми [Мельничук-Лучко, 1963].

М. Острик безапеляційно визначає провідним художнім напрямом у творчості Ірчана метод соціалістичного реалізму [Ірчан, 1987, с. 14], щоправда, зауважуючи, що в його ранній драматургії наявні «розслабляючі впливи модернізму» [Ірчан, 1987, с. 14] (як одного з вчителів Мирослава Ірчана дослідником названо М. Яцківа, під впливом якого написано «Сміх нірвани» [Ірчан, 1987, с. 14, с. 18]).

У низці статей творчість Мирослава Ірчана розглянуто побіжно. Так, наприклад, Л. Скорина аналізує феномен української емігрантської драматургії, виділяючи при цьому канадський період творчості митця [Скорина, 2005]. За твердженням З. Голубєвої, митець належить до другої хвилі еміграції (В. Винниченко, О. Колеса, Є. Маланюк, Н. Махно, С. Петлюра та ін.) [Голубєва, 2000, с. 84]. О. Красильникова вважає, що літературна спадщина Мирослава Ірчана, І. Микитенка, І. Кочерги, Я. Мамонтова, І. Дніпровського — до політично заангажованого театру [Історія українського театру, 2009, т. 2, с. 511]. На думку театрознавця, в «антиутопії» «Радій» («Отрута») драматург побіжно акцентує утопічність сподівань при розв'язанні соціальних суперечностей, хибність сприйняття наукових відкриттів як «панацеї», порушення питання негативних наслідків наукового прогресу [Історія українського театру, 2009, т. 2, с. 337].

Огляд фахових джерел засвідчив, що п'єса «Отрута» досить активно вивчалася в пізньому радянському літературознавстві. Значно менше уваги їй приділено в сучасних дослідженнях.

1.2. П'єса І. Кочерги «Майстри часу» в оцінках критиків та літературознавців

Є. Адельгейм у статті «Два драматурги», присвяченій розгляду п'єс О. Корнійчука та І. Кочерги, зокрема його «комедії» «Майстри часу», критикує ідейний світ Карфункеля, сцену смерті персонажа вважає символічною, «реальною» [Адельгейм, 1938, с. 12], його розтрощений хронометр – «майже символом» [Адельгейм, 1938, с. 7]. Рецензент наголошує на міщанському характері Юркевича – «безвольного й самозакоханого обивателя» [Адельгейм, 1938, с. 10]. Дослідник звертає увагу на композиційні та ідейні недоліки «Майстрів часу»: 1) «недоробленість більшовицьких образів» (образ Ліди – «блідий й маловиразний» [Адельгейм, 1938, с. 12], фальшивий, але їй властива й «жертвенність» [Адельгейм, 1938, с. 13]); 2) «провал» п'єси [Адельгейм, 1938, с. 17] через невзаємопов'язаність історичного та особистісного планів: «...в третьому та четвертому актах цілий ряд зустрічей, розмов тільки пояснюють, а не рухають дію. <...> Розрив... послаблює композиційну стрункість та динаміку твору» [Адельгейм, 1938, с. 17].

Критик аналізує драматичну будову «Майстрів часу», зокрема відзначає єдність місця подій твору та виділяє основну проблему – «час». Композиція тексту зіставляється з ліричними стансами, коли кожна дія може розумітися як «маленька замкнена п'єса» [Адельгейм, 1938, с. 16]. Є. Адельгейм жанр драми визначає як «філософську поему», тому розвиток подій у «Майстрах часу» є «млявим й рихлим» [Адельгейм, 1938, с. 25]. І. Кочерга в ній вдається до улюбленого прийому – «гри деталей» [Адельгейм, 1938, с. 27].

У ґрунтовному дослідженні «Драматургія Івана Кочерги» Є. Старинкевич аналізує тематику, проблематику, жанрові особливості, мотиви, звертає увагу на сценічну історію п'єс. Особливістю творів митця, на думку літературознавця, є лейтмотивність, звернення до романтичної іронії, вдале чергування патетичних та побутових сцен («прози життя»), що задає оригінальний ритм вистави й дозволяє авторіві уникнути одноманітності

(наприклад, це мотиви свічки в драмі «Свіччине весілля», мигдалю і печива у «Феї гіркою мигдалю», жорна в «Алмазному жорні», курки та годинника в «Майстрах часу»; казкові мотиви («Нічна тривога» (1943), «Пісні в келиху» (1910), «Ліза чекає погоди» (1931), «Майстри часу» (1933) тощо).

Дослідниця називає «Майстри часу» проблемною драмою (*Comédie à thèse*), у якій етичні, соціальні та філософські питання митець пов'язує з образно-символічним задумом. Є. Старинкевич наголошує на тому, що автор осмислює проблему цінності часу, його підкорення та згубної влади, що подається як «символ відставання чи випередження дійсності» [Старинкевич, 1947, с. 107]. Концептуального значення набувають такі образи, як годинники та їхні характерні звуки, «дзигарі» та процес їхнього лагодження [Старинкевич, 1947, с. 108]. І. Кочерга приділяє меншу увагу проблемі художнього простору, що завжди буде «штучно» пов'язана «з етично-психологічною проблемою подолання простору між людьми», «антитезою “нового” та “старого” в людині» [Старинкевич, 1947, с. 108]. Письменник надає перевагу гостродраматичним ситуаціям, у яких перед дійовою особою порушено вибір, адже саме так, за його переконанням, розкривається людина, у незвичному збігу обставин, за допомогою прийому згущення подій у часі та просторі [Старинкевич, 1947].

Основний принцип авторської майстерні, як пише Є. Старинкевич, – «звичайні люди в незвичайних обставинах», що не суперечить соціалістичному реалізму [Старинкевич, 1947, с. 112]. Науковець зауважує тематичну близькість «Майстрів часу» з «Марком в пеклі», оскільки в обох ідеться про події громадянської війни. Автор доходить висновку про поєднання в його п'єсах символістських та реалістичних рис поетики. Мотив часу порушено в «Майстрах часу» («Годинникар і курка») (1933), «Пісні в келиху» (1910) та варіюється в інших драмах письменника. Дослідниця пише, що в основу твору покладено авторське розуміння концепції про взаємопов'язаність часу та людської долі [Старинкевич, 1947, с. 48]. Тема «Майстрів часу» – конфлікт нового та старого ставлення до світу, що в текстах

I. Кочерги втілюється за допомогою символу. Іронічного трактування набуває образ курки, яка попередньо була в заголовку російськомовного варіанту «Годинникар і курка»: вона предмет бажань усіх, хто зморений голодом, курячого радгоспу, що можна трактувати алегорично, як «полум'яну птицю революції» [Старинкевич, 1947, с. 53]. Варто зауважити, що образ курки пов'язаний більшою мірою з комедійним началом п'єси. Дослідниця наголошує на тому, що саме поєднання теми та темпу сценічної дії стало запорукою успіху драми.

Сценічна дія «розпадається» на окремі акти, які можуть становити цілком самостійні одноактові п'єси. У першому та другому актах дія напружена, час виконує роль співучасника подій. Спад дії пояснюється через специфіку характерів: у першому акті головний герой – центр подій, у другому – об'єкт дії інших, у третьому – другорядний персонаж, адже за своїми душевними рисами він не той, «хто робить зарубки на годиннику історії» [Старинкевич, 1947, с. 54]. Подібно й Ліда та Карфункель, які не мають особливої ваги для дії та окреслюються «скоріше епічно, ніж драматично» [Старинкевич, 1947, с. 55]. Протягом усієї дії філософська тема часу все щільніше пов'язується з проблемою нового соціалістичного світогляду, ідеєю перетворення світу.

Н. Андріанова звертає увагу на те, що в «комедії» «Майстри часу» дореволюційну дійсність утілено в образах Карфункеля, якого названо «маніаком», Лундишева, новий – більшовиків, будівників соціалізму. Часові періоди, заявлені в діях, збігаються з важливими віхами радянської історії – дожовтневий період, громадянська війна, перша п'ятирічка. Особливістю композиції «Майстрів часу» є поєднання як комедійних, так і ліричних, патетичних сцен: «Архітектоніка п'єси теж дуже своєрідна: комедію побудовано так, що її можна закінчити на кожному акті, і тому важко навіть сказати, де саме кульмінаційний момент твору» [Андріанова, 1963, с. 53]. Дослідниця справедливо стверджує, що сюжетна динаміка властива лише першим трьом актам, натомість для четвертого акту – фабульна статичність. Н. Андріанова побіжно звертається до питання засобів характеротворення:

автор прагне надати «ширшого значення узагальнених образів з певним філософським та соціальним навантаженням» [Андріанова, 1963, с. 53]. Так Карфункель – представник буржуазної ідеалістичної філософії, граф Ландишев – старого ладу і водночас символ його краху; Юркевич – міщанин з претензією на борця-революціонера, хоча насправді він «м'якотілий інтелігент» [Андріанова, 1963, с. 53], якого турбує лише власний добробут. Відтак смерть годинникаря у фіналі трактується як «історична приреченість імперіалізму, неспроможність його ідеалістичної філософії» [Андріанова, 1963, с. 55]. Цим «негативним» персонажам Н. Андріанова протиставляє комуністів, які володіють секретом «тісного часу». За словами дослідниці, основний художній прийом драматургії І. Кочерги – це обігрування деталей, символізація образів речового світу.

Як стверджує К. Сторчак, автор звертається у творчості до висвітлення тем сучасності, наприклад, до жанру гротескної п'єси-феєрії («Марко в пеклі») [Кочерга, 1966, с. 7]. Щодо художніх особливостей «Майстрів часу» відзначено оригінальність форми, напруженість драматичної дії, захопливе розгортання сюжету, показ специфіки національного характеру [Кочерга, 1966, с. 9]; стрункність композиції, співрозмірність окремих частин «комедії», майстерність у створенні комічних ситуацій, масових сцен, ремарок зі звуковими ефектами [Кочерга, 1966, с. 10]. Літературознавець так окреслює головний конфлікт твору: «...непримиренність поглядів на час у речників двох протилежних класів» [Кочерга, 1966, с. 9].

В. Неділько визначає жанрову форму як «філософська комедія» [Кочерга, 1968, с. 13], зважаючи на те, що «гумор в окресленні характерів, комедійні ситуації переплітаються в ній з глибокою філософською думкою, з подіями драматичного звучання» [Кочерга, 1968, с. 13]. Літературознавець пише про новаторство, індивідуалізм п'єси, змістову глибину, оригінальність художньої думки [Кочерга, 1968, с. 14], принцип єдності місця [Кочерга, 1968, с. 27], зосередженість на моральних конфліктах [Кочерга, 1968, с. 15], де «час виступає... як дійова особа» [Кочерга, 1968, с. 27].

Н. Кузякіна звертає увагу на те, що п'єса «Майстри часу» була написана для Всесоюзного конкурсу, що проводився в 1933 р. у Москві для драматургів. Премії другого та третього місця отримали українські митці – О. Корнійчук та І. Кочерга. І. Кочерга мав нотатки до водевілю чи фарсу із заголовками «Песочные часы», «Курица-примадонна», що згодом були об'єднані в одноактну п'єсу «Зубная боль» («Антитеза зубной боли», «Паралель»). Детально аналізується концепція «тісного часу»: у перших двох діях герой потрапляє під вплив закону, який вимагає від нього рішучих учинків, останні ж дві мають «більш інформаційний, аніж активний характер» [Кузякіна, 1968, с. 141]. В останній частині твору автор ніби підкреслює, що для більшовиків час завжди «тісний», радянський громадянин підкорює час, що виглядає художньо непереконливо.

Стосовно особливостей характеротворення літературознавиця звертається до автокоментаря митця про прагнення поглибити ідею твору «шляхом надання героям ширшого значення узагальнених образів з філософським і соціальним навантаженням» [Кузякіна, 1968, с. 144]. На думку дослідниці, автор не творить образи-типи [Кузякіна, 1968, с. 144]. У «Майстрах часу» панує випадковість: герої не впливають на події, натомість повністю залежать від зовнішніх втручань. Н. Кузякіна стверджує, що накопичення сценічних випадковостей зменшує символічність твору, а згадка про більшовиків як майстрів часу виглядає штучно. Розглянуто питання новизни скрибівських прийомів, чию школу наслідував І. Кочерга. За Е. Скрибом, в ефектних ситуаціях людина грає роль ляльки, митець же прагне ідеальної композиції, дотепної вигадки, легкого діалогу. У практиці український митець переходить на засади реалізму, зокрема соціалістичного, але письменник-романтик не залишає своєї «абстрактно романтичної символіки» [Кузякіна, 1968, с. 159], що робить його реалістичні п'єси, на погляд літературознавиці, поверховими.

Досліджуючи творчість І. Кочерги, З. Голубева зазначає, що художнє втілення проблеми часу наявне ще в «Пісні в келиху» (1910), де простежується «спроба художньо-філософського осмислення сутності людського життя

в контексті Часу, трактованого в дусі матеріалістичної концепції Геракліта...» [Голубєва, 1981, с. 87]. Підкреслено, що в ранній період ідейно-художні орієнтири І. Кочерги перебували під впливом філософа В. Соловйова. На зв'язок предмету опису та реального часу часто вказують авторські ремарки («Алмазне жорно», «Свіччине весілля»), хронометрична фіксація часових проміжків («Пісні в келиху», «Марко в пеклі»); символізація хронотопу («Алмазне жорно», «Свіччине весілля», «Натура й культура», «Майстри часу»). З. Голубєва зауважує, що в «Майстрах часу» проблема часу висвітлена найоригінальніше. Щоб показати його драматично, письменник звернувся до створення напружених та загострених ситуацій: «події відбуваються..., концентруючись довкола стрижневої... проблеми твору – проблеми часу...» [Голубєва, 1981, с. 94].

Персонажі головної лінії (Юркевич та Ліда) змальовані реалістично, персонажі другорядних ліній (машиніст Черевко, Карфункель, Лундишев, Таратута, Усачиха) поглиблюють головну тему: «передають колорит епохи, тогочасних взаємин, урізноманітнюють стилістику та емоційно-психологічні нюанси твору тощо» [Голубєва, 1981, с. 94–95]. Дослідниця характеризує Юркевича як образ «пристосуванця», який дбає лише про себе [Голубєва, 1981, с. 102], саме у стосунках з коханою найповніше розкривається його «філістерський егоцентризм» [Голубєва, 1981, с. 103]. В останній дії його показано «дореволюційним обивателем» [Голубєва, 1981, с. 105], який понад усе цінує власний спокій та добробут. Особливої уваги заслуговують образ Ліди Званцевої, яка увібрала в себе риси, що раніше уславив та опоетизував І. Кочерга: «краса, жіночність, ніжність, доброта, людяність, здатність самовіддано і вірно кохати» [Голубєва, 1981, с. 107]. Генези образу Карфункеля З. Голубєва вбачає у творчості Й. Гете. Висловлювання дійової особи про владу над часом, про закони «тісного часу» дослідниця називає «звичайнісінькою містифікацією» [Голубєва, 1981, с. 114]. Літературознавиця побіжно зупиняється на питанні театрального успіху п'єси у 1950–1970-х роках [Голубєва, 1981, с. 117], але разом із тим цитує думку Н. Кузякіної

про те, що цей твір – явний крок назад у драматургії автора.

І. Мамчур, слідом за Є. Старинкевич, Н. Андріановою, Н. Кузякіною, Й. Кисельовим, К. Сторчаком, З. Голубевою, так окреслює художні особливості драматургії І. Кочерги: «...інтелектуалізм і поетичність його обдарування, масштабність образно-символічного мислення...» [Мамчур, 1987, с. 4–5]; констатує, що залізнична станція є повторюваним місцем подій творів («Викуп», «Марко в пеклі») [Мамчур, 1987, с. 5]. За твердженням літературознавця, образ Карфункеля – «гротескно загострений і фантастично-примхливий» [Мамчур, 1987, с. 48] – перегукується з гетівським Мефістофелем та романтичними гофманіськими персонажами [Мамчур, 1987, с. 48]. Відзначено тяжіння автора до напруженої атмосфери дії, романтичної іронії, музикальності, гуманізму Й. Гете [Мамчур, 1987, с. 48, с. 51, с. 53]. Науковець цитує І. Кочергу, який окреслює головний композиційний принцип тексту: «...нетипові, згущені ситуації плюс типові, реалістичні постаті героїв – це моя формула п'єси» [Мамчур, 1987, с. 54]. Літературознавець один із перших указує на лейтмотивність художнього світу драматурга: «використання ним образів-символів типу: “пісня”, “жорно”, “годинник”, “курка”, “серце”, “свічка”, “ім'я”, “солодке” і “гірке”, “далекий” і “близький”, “рано” і “пізно”, на те, що подібні словесні формули зміцнюють структуру та архітектоніку п'єс» [Мамчур, 1987, с. 56].

В «Історії української літератури кінця XIX – початку XX ст.» стверджується, що вже в першій п'єсі І. Кочерги «Пісня в келиху» (1910) наявні мотиви, образи, які автор варіював у наступних творах (наприклад, образ героя-годинника, дух бурі Карфункель, проблема часу, «мрійно-казкові» мотиви). Зауважено, що ім'ям Карфункель молодий письменник підписував свої театральні рецензії в місцевій пресі [Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст., 1988, с. 492, с. 494]: з латинської «“carbunculus”, від якого походить німецьке прізвище Karfunkel (Karbunkel), – “душевний біль, прикрість”» [Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст., 1988, с. 492]. Безумовний вплив на його творчість має

драматургія Е. Скриба, що позначилось на романтизації подій, водевільності та сатиричності аналізованих текстів. У п'єсі «Майстри часу» проблема хроносу висувається на перший план, але її осмислення обмежене рамками «соціальних акцентів», що зумовлено періодом написання – «добою докорінного перетворення життя країни» [Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст., 1988, с. 498].

Однією з важливих ідей творчості драматурга є проблема наповненої миті, «яка ось-ось, здавалось би, мала минути, а насправді розтягувалася на кілька літ» (наприклад, «Келих», «Майстри часу», «Чаша», «Досить простягти руку») [Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст., 1988, с. 496]. Щодо особливостей поетики «філософської драми» відзначено гостроту сюжету [Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст., 1988, с. 499]. В «Історії української літератури XX століття» зазначено, що в «Майстрах часу» І. Кочерга заперечує сприйняття руху часу як фатуму. Посутнім недоліком п'єси є координування автором проявів соціальної дійсності з тогочасною епохою: «надмірна акцентація вольового характеру епохи» та показ «зародків» суспільних негараздів 1930-их років [Історія української літератури XX століття, 1998, с. 397].

В. Брюховецький констатує, що увагу митця в пізній творчості привертає проблема плину й влади часу («Фаустіна» (1932), «Пісні в келиху», «Чаша» (1942), «Досить простягнути руку» (1946)): «...нав'язливий атрибут відчуття того часу – якоїсь непевності, настороженості, тривожного очікування», – унаслідок кризової ситуації 1930-х років [Кочерга, 1989, с. 21]. Тож не випадково у «філософській драмі» [Кочерга, 1989, с. 26] з'являється образ «могутнього Хроноса» [Кочерга, 1989, с. 22]. Події двох останніх дій не є переконливими через однозначно спрощений фінал [Кочерга, 1989, с. 23]. Наприклад, С. Щупак докоряв драматургові за те, що той не зміг «до кінця здійснити лінію поєднання умовного сюжету з реалістичною мотивацією», звідси звернення в останніх діях до «...побутової і плакатно-агітаційної аргументації» [Щупак, 1935]. Дослідник наводить епіграму

В. Чечв'янського щодо вимушеного анонімного подання п'єси на конкурс: «Пусть-хай театр не журиться,/Дві п'єси я несу!/Раз – “Часовщик и курица”,/Два – “Майстри часу”//» [Кочерга, 1989, с. 23].

З погляду М. Кудрявцева, драматургія І. Кочерги не є власне історичною, оскільки вона позбавлена документальної конкретики. У «сатиричній комедії» «Майстри часу» дослідник виокремлює «цікаві характери», неординарні ситуації, гостроту колізії, а як пріоритетну проблему виділяє «наповненість часу» [Кудрявцев, 2006, № 10, с. 8].

Т. Свербілова відзначає близькість творчості автора до загальноєвропейського дискурсу та «добре зробленої п'єси» [Свербілова, 2006, № 10, с. 8] першої половини ХХ ст.: «...його фантастичні гривуазні мелодрами й водевілі, генерування сюжетів та мотивів під впливом німецького класичного романтизму, а також потужний струмінь мелодраматизму від французької мелодрами, яким пройняті його навіть прийняті офіційною критикою й нагороджені державними преміями п'єси, – усе це сьогодні вочевидь сприймається цілком органічно...» [Свербілова, 2006, № 10, с. 8]. Твори 1930-х років свідчать про прагнення митця відповідати новому соцреалістичному канону, але при цьому нагадують «модифікацію традиційних драматургічних жанрів» [Свербілова, 2006, № 10, с. 8]. Важливу роль у формуванні феномену радянської соцреалістичної масової культури відіграли не лише О. Корнійчук, І. Микитенко, але й І. Кочерга з його прагненням до діалогу між високою та масовою культурами [Свербілова, 2006, № 10, с. 8—9]. На думку вченої, «сталінський соцреалізм дійсно може вважатися специфічним варіантом глобальної модерністської культури свого часу» [Свербілова, 2006, № 10, с. 9]. Т. Свербілова доходить висновку, що для творчості І. Кочерги характерна унікальна жанрова модифікація «романтичної казки у поєднанні з мелодрамою та водевілем». Відповідно «сміливе поєднання несумісного, жанрова поліфонія виглядає як ледь не поодинокий експеримент на тлі моножанрової уніфікації в добу “построзстріляного відродження”» [Свербілова, 2006, № 10, с. 10]. Так звана

неоромантична стилістика п'єс драматурга виникла унікальним шляхом: самостійно й без доступу до європейських тенденцій цього періоду, недивно, що вона «протягом майже всієї творчості існувала в шатах масової культури, спочатку породженої провінційністю, потім – радянським типом свідомості, до якого треба було пристосовуватися» [Свербілова, 2006, № 10, с. 11].

На початку 1920-их років І. Кочерга вперше звертається до теми «романтичних пошуків в химерному світі теорії фатальних випадковостей» [Свербілова, 2006, № 10, с. 12], що реалізується в жанрі мелодрами. Т. Свербілова вважає, що в «Майстрах часу» концепція «дискретного» хроносу [Свербілова, 2006, № 10, с. 12] стає ключем до розуміння вчинків дійових осіб на тлі кризових історичних подій: «...“закон тісного часу”, який випадкові процеси й випадкові шляхи зводить у ранг закономірних...», тож причиною драми Карфункеля стає «віра в закономірність та передбачуваність історії в її вибухові моменти» [Свербілова, 2006, № 10, с. 13]. У першому варіанті заголовка п'єси, «Годинникар і курка», досить прозоро порушується «опозиція: “світ міщанства – світ революційних перетворень”» (паралель з образами трагікомедії «Народний Малахій» М. Куліша). В аналізованій драмі літературознавець звертає увагу на експресіоністичну поетику, зокрема філософську проблему часу, епізодичність, «анатомічну» деталізацію, за якої побутовізму протиставляються онтологічні константи, використання надмірної та ілюзорної псевдопобутовості. Дія, «з одного боку, повинна бути історично маркованою, пізнаваною, а з другого, вона несподівано розвалюється при зіткненні з абсолютно ірраціональним світом справжньої екзистенції»; наявність неврастенічного та дещо інфантильного героя, який протиставляється «новим людям», але, за словами Т. Свербілової, це «...виглядає штучним привнесенням і руйнує експресіоністичну цілісність світосприйняття» [Свербілова, 2006, № 10, с. 17].

Дослідниця стверджує про приналежність драматурга до соцреалістичної культури, який «...належав одному з витончених відгалужень масової

культури, розробляючи на радянському ґрунті неоромантичну мелодраму та водевіль» [Свербілова, 2006, № 10, с. 21]. Тому, як справедливо зауважує Т. Свербілова, визначення жанрової форми п'єс І. Кочерги як «психологічної драми» є помилковим і некоректним. Поетиці творів автора властивий «синтез неспіввідносних на перший погляд жанрів» [Свербілова, 2013, с. 27], що спричинено зверненням до стилістики європейської «добре зробленої драми» та залученням традиційних драматичних жанрів автором, впливом неоромантичної стилістики (неоромантична драма Е. Ростана) [Свербілова, 2013, с. 27]. Літературознавець пише, що «проектом авангардної парадигми став соціалістичний реалізм – “свій шлях” культури радянського типу» [Свербілова, 2013, с. 30], позначений гетерогенністю.

У передмові до вибраних творів І. Кочерги О. Бондарєва слушно зауважує, що образ Карфункеля, «демона невблаганного часу», з яким себе ототожнював драматург, не можна зіставляти з дияволом, Мефістофелем, Воландом [Кочерга, 2008, с. 5]. Автор осмислює проблему часу в контексті метафізики, «майстерно трансформує абстрактні проблеми у сценічні ситуації, ...пов'язуючи їх із релятивістськими світоглядними ситуаціями...» [Кочерга, 2008, с. 14–15], наприклад, «Зубний біль Сатани» (1920 р.), у якому панівною буде «концепція зупиненого часу», «знайдено у ній фавстіанську ситуацію торгу за час та пов'язану з нею тему задоволення спокійним життям» [Кочерга, 2008, с. 7–8]).

О. Красильникова також зазначає, що на творчість І. Кочерги значний вплив мала європейська література (Й. Гете, М. Метерлінк, В. Тік, Е. Скріб та ін.). Тематику п'єси «Майстри часу» визначають як «релятивізм» плину часу [Історія українського театру, 2009, т. 2, с. 392]. Підкреслено наявність ідеологічно вмотивованого фіналу, який, за твердженням науковиці, не зменшує ані філософичності, ані історичного значення твору. Театрознавиця аналізує драматургію І. Кочерги як представника періоду «національного відродження» (1922–1933). Наведено такий факт, що серед усіх творів 1920-х найрепертуарнішою визнано комедію «Марко в пеклі»

(1928). Жанрова форма позначена рисами фантазмагорії, що починає «набувати усіх особливостей феєрії – того, що у німців зветься *Lauber posse*, а саме фантастики, веселощів, алегорії» [Історія українського театру, 2009]. До речі, членами Всесоюзної конкурсної комісії (1934) запропоновано жанрове визначення п'єси І. Кочерги «Майстри часу» як «фантастична комедія» [Історія українського театру, 2009, т. 2, с. 337] зі «складними культурними ремінісценціями, філософськими роздумами» [Історія українського театру, 2009, т. 2, с. 337].

В. Халамендик аналізує художній час і простір на матеріалі твору І. Кочерги «Майстри часу», у якому тема часу є провідною, у чому вбачається вплив філософії, що «...виявляє буттєву функцію мови і з природи своєї виступає як “філософія *in fluenti*”» [Халамендик, 2011, с. 238]. Слідом за С. Цалик і П. Селигієм, літературознавець відзначає першість драматурга «...у зображенні візиту нечистої сили до країни більшовиків» [Халамендик, 2011, с. 240]. Щодо аналізу поезики «Майстрів часу» в рецензованій статті зауважено: центральний локус твору – залізничний вокзал як символічне роздоріжжя, у якому панує «тісний, щільний» час [Халамендик, 2011, с. 241]. Дослідницею констатовано, що «незримим, але відчутним персонажем... є революція...» [Халамендик, 2011, с. 241]; важливого значення набуває «мотив особистості й революції-війни» (образ машиніста Андрія Черевка, лінія Ліди Званцевої) [Халамендик, 2011, с. 241]; проблема вибору, відповідальності за здійснене, конфлікт особистого й колективного, «Я» і «Ми» [Халамендик, 2011, с. 241].

У статті С. Хороба, присвяченій аналізу рис поезики символізму у художній спадщині І. Кочерги, охарактеризовано парадоксальність його мистецького стилю. Не зважаючи на декларування драматургом «прагнення реалістичного зображення образів, характерів, конфліктів, драматичної дії», його творчість засвідчує тяжіння до західноєвропейської театральної традиції, використання прийомів романтизації подій та героїв, до «символістського типу художнього мислення», на чому наголошували

практично всі дослідники драматургії митця [Хороб, 2013, с. 205]. На думку вченого, в усіх його п'єсах наявний символ, алегорія, наприклад, «час як годинникове позначення і як вимір людського життя» [Хороб, 2013, с. 205]. Науковець наголошує на зв'язках творчості І. Кочерги з національною (Леся Українка, О. Олесь), а також західноєвропейською (наприклад, М. Метерлінк, С. Виспянський, В. Єйтс) літературною традицією.

За визначенням С. Хороба, «Майстри часу» – проблемно-філософська драма із сучасної тематики, у якій виражено «прийомом художнього вираження впливу часу на долю людини» [Хороб, 2013, с. 208]. Науковець порушує питання про семантичну неузгодженість поняття часу в сюжеті, що негативно позначилося на композиції п'єси (наприклад, суб'єктивний час у першій дії змінюється «об'єктивно-історичним» плином часу, натомість у наступних діях – домінують прийоми реалістичної поетики): автор поєднує «...символістський суб'єктивно-об'єктивний час із реалістично-історичним часом, у результаті чого була звульгаризована висока, образно кажучи, романтично-символістська тема “синього птаха” Моріса Метерлінка» [Хороб, 2013, с. 208]. Дослідник доходить висновку, що в «Майстрах часу» риси поетики символізму представлені здебільшого в перших двох діях, а також оригінальна спроба поєднання символістського й соцреалістичного типів художнього мислення, що негативно позначилось на художності твору.

Висновки до розділу 1

Аналіз студій, присвячених п'єсам «Отрута» Мирослава Ірчана та «Майстри часу» І. Кочерги, доводить, що науковці найчастіше вивчають тематику, проблематику, символіку творів, мотиви, жанрові особливості тощо. Студіювання драматургії Мирослава Ірчана припиняється у зв'язку з його арештом 28 грудня 1933 року та розстрілом 1937 року. Перші постановки п'єси «Отрута» (радянська Україна, Канада) отримують переважно схвальні відгуки. Дослідники пореабілітаційного періоду, серед яких Й. Кисельов, Л. Новиченко, В. Власенко, П. Кравчук, Л. Мельничук-

Лучко та ін., пишуть про тенденційність, публіцистичність п'єси «Отрута», надмірне захоплення митцем експресіонізмом, масовими сценами, зауважують недостатню схематизм, індивідуалізацію характерів. На думку О. Красильникової, Мирослав Ірчан належить до представників політично заангажованого театру, подібно до І. Микитенка, І. Кочерги та ін.

П'єса «Майстри часу» І. Кочерги здобула визнання критиків. Разом із тим дискусійним залишається питання жанрової форми твору, що, за словами Т. Свєрбілової, указує на міжжанрову інтертекстуальність. Основним художнім прийомом письменницької майстерні І. Кочерги, за спостереженнями дослідників, є «гра деталей», так зване їхнє «обігрування»: годинник як символ часу, курка, залізничний вокзал тощо.

Митець, як і Мирослав Ірчан, порушує теми сучасності, звідси, на думку науковців, і звернення до соцреалістичного канону (Т. Свєрбілова). Він використовує символізацію художнього світу драми, що безпосередньо пов'язана з мотивом часу. Літературознавці в п'єсах І. Кочерги вбачають впливи Е. Скріба, символістської драматургії (М. Метерлінк, С. Виспянський, В. Сйтс, Леся Українка, О. Олесь та ін.), мелодрами, водевільної театральної традиції.

Отже, історіографія критичних та літературознавчих джерел, присвячених п'єсам «Отрута» Мирослава Ірчана та «Майстри часу» І. Кочерги, незважаючи на хронологічні лакуни в дослідженнях, має вагоме місце в українській літературі пізнього модернізму.

Розділ 2

ПОНЯТТЯ «МОТИВ» У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Одним із завдань кваліфікаційної роботи передбачено розглянути теоретичне обґрунтування терміна «мотив» у літературознавстві. Не зважаючи на те, що поняття є широко вживаним, на сучасному етапі існує декілька підходів до його тлумачення. У словниково-довідкових джерелах представлені такі визначення поняття «мотив»: 1. Як «мелодії, наспіву, найменшої ритмічної одиниці твору» [В. Лесин, О. Пулинець, 1961, с. 182], тобто трактування в контексті музичної термінології; 2. «В епічних і драматичних творах іноді мотивом називають ті другорядні теми, які доповнюють і поглиблюють основну тему твору» [В. Лесин, О. Пулинець, 1961, с. 182]; 3. Термін, що позначає «стійкий формально-змістовий компонент літературного тексту» [Літературознавча енциклопедія, 2007, Т. 2, с. 78], якому властиві елементи символізації. 4. Як «схематичний виклад елементів змісту», «виражений у найпростішій словесній формулі» [Літературознавча енциклопедія, 2007, Т. 2, с. 78].

Автори наголошують на тому, що дослідники нерідко ототожнюють поняття мотиву й теми, наприклад, мотив – це «тема ліричного твору або неподільна одиниця, з якої складається фабула (сюжет)» [Гром'як, 2008, с. 481; С. Оліфрієнко, В. Оліфрієнко, 2008]. Нерідко «в аналізі лірики терміни “тема” й “мотив” перехрещуються» [Гром'як, 2008, с. 481]. Натомість у «Літературознавчій енциклопедії» (2007) зауважено, що мотив не є тотожний темі, оскільки вона є «загальнішою семантичною одиницею» [Літературознавча енциклопедія, 2007, Т. 2, с. 78], яка складається з множинних мотивів. Так К. Леві-Строс наголошує на необхідності відмови від їхнього ізольованого дослідження на користь з'єднання стійких формально-змістових елементів. У порівняльно-історичному літературознавстві мотив – це найменша неподільна мігравальна частина

сюжету, чийми базовими рисами названо відносну стійкість, повторюваність, запозичення. А. Ткаченко у підручнику «Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)» зазначає, що мотив «може бути свіжим, поступово ускладнюватися, набувати нових модуляцій, навіть вичерпуватись» [Ткаченко, 2003, 173]. Згадано й про особливий функціонал мотиву як лейтмотиву, «повторення чи варіювання думки» [Літературознавча енциклопедія, 2007, Т. 2, с. 78].

Відзначено відмінності трактування мотиву в літературознавстві та фольклористиці, наприклад, цей термін використовували при вивченні міграції первинних сюжетів різноманітних фольклорних жанрів. Для драматичного жанру характерними є сюжетні мотиви, яким властивий універсалізм та повторюваність. Сферою побутування названо насамперед сюжетні твори: драматичні, прозові. Поняття «мотив», яким і нині послуговуються літературознавці, став об'єктом досліджень О. Веселовського, В. Проппа, Б. Томашевського, О. Фрейденберг та інших. Активне вивчення теорії поняття відновилося у 1970-ті роки, на що потужно вплинув і структуралізм.

Так О. Веселовський у праці «Історична поетика» (1894) термінологізує мотив. Вплив ученого на розвиток фольклористики, літературознавства настільки значний, що «ми оперуємо найчастіше готовими думками та визначеннями, інколи навіть не звітуючи собі або забуваючи, що вони ведуть до Веселовського» [Шимарев, 1938, № 4, с. 39]. Науковець, апелюючи до міграційної теорії сюжетів (теорія запозичення) і теорії самозародження [Веселовский, 1989, с. 12] та критикуючи погляди братів Гримм, обґрунтовує особливості свого методу дослідження: «це тільки розвиток історичного, той ж історичний метод, але прискорюваний, повторюваний у паралельних рядах, у видах досягнення можливо повного узагальнення» [Веселовский, 1989, с. 18]. О. Веселовський так пише про сюжети: «це складні схеми, в образності яких узагальнилися відомі акти людського життя та психіки у почергованих формах побутової діяльності»

[Веселовский, 1989, с. 24]. На його думку, мотиви – теж схеми, але одночленні за свою структурою, тобто це «простіша розповідна одиниця, яка образно відповідала на різноманітні запити первісного розуму та побутового спостереження» [Веселовский, 1989, с. 24–25]. Науковець зауважує, що сюжет як «акт творчості» завжди є комбінацією певних мотивів [Веселовский, 1989, с. 25].

Досить ґрунтовно О. Веселовський зупиняється на питанні розгляду найрозповсюдженіших поетичних, зокрема пісенних формул та збігів (наприклад, формули побажання, неможливості, ключа до серця, пташки в клітці, альби, лебедя, горлиці, голубки тощо). Дослідник уводить категорію «формула-сюжет» [Веселовский, 1989, с. 295]. За твердженням О. Веселовського, «ознака мотиву – його образний одночленний схематизм...; нерозкладні елементи нижчої міфології та казки» [Веселовский, 1989, с. 301]. Найпростіший рід мотиву науковець вважає можливим передавати за допомогою формули «a + b», яка може піддаватися приращенням одного або кількох членів, тож ця формула, на думку дослідника, адекватно передає схематизм народження сюжету. Останній названо «актом творчості», схематизм якого є свідомим, адже вибір та порядок задач не зумовлюється заданою мотивацією темою [Веселовский, 1989, с. 301]. О. Веселовський розмежовує поняття мотив і сюжет: «під мотивом я розумію найпростішу розповідну одиницю, яка образно відповідає на запити первісного розуму та побутового спостереження» (наприклад, сонце – око, сонце й місяць – брат і сестра, чоловік і дружина; побутові положення); «під сюжетом я розумію тему, в якій існують положення-мотиви» [Веселовский, 1989, с. 303].

У праці Б. Томашевського «Теорія літератури: Поетика» (1927) містяться важливі ідеї та формулювання з теоретичної поетики, що відображають наукові пошуки 1920-х років. Дослідник наголошує на тому, що система мотивів утворює художню єдність: «якщо мотиви або комплекс мотивів недостатньо “підігнані” під твір, якщо читач відчуває незадоволення у зв’язку з тим, що існує між комплексом мотивів та всім твором, то говорять,

що такий комплекс “випадає” з твору» [Томашевский, 1927, с. 144]. Композиційне мотивування базується на економії мотивів: окремі мотиви характеризують предмети («аксесуари») та вчинки («епізоди») [Томашевский, 1927, с. 145]; інші можуть уводитися як характерологічні [Томашевский, 1927, с. 146].

У передмові до першого видання В. Проппа «Історичні корені чарівної казки» (1946) наголошено на тому, що «мотиви так тісно пов’язані між собою, що, як правило, жоден мотив не може розумітися ізольовано» [Пропп, 1946, с. 3], тому «мотив може вивчатися лише в системі сюжету, сюжети можуть вивчатися лише у зв’язках відносно один одного» [Пропп, 1946, с. 3]. Науковець пропонує відмовитись від «псюжетного» вивчення казки. Літературознавець наближується до розуміння поняття через «обряд», «звичай», «міф», оскільки «казка – не хроніка» [Пропп, 1946, с. 12]. На думку автора, «...фольклорист, зводячи мотив до обряду, знайде, що мотив відходить до переосмисленого обряду, і йому буде необхідно пояснити ще й обряд» [Пропп, 1946, с. 14].

В. Пропп доходить висновку, що інколи мотив не може бути пояснений жодним чином, адже «в основі деяких мотивів лежить інше розуміння простору, часу та множини, ніж те, до якого ми звикли» [Пропп, 1946, с. 15]. В. Єрьоміна в передмові до перевидання книги «Історичні корені чарівної казки» (1986) пише, що дослідник працював над нею в 1930-ті роки, «коли основні настанови фольклористів були скеровані на вичерпну повноту матеріалу, можливо, однак, лише при граничному розмежуванні рамками однієї культури або будь-якими іншими штучно створеними границями» [Пропп, 1986]. У контексті порівняльної етнології В. Пропп постав продовжувачем традицій А. Ленга, Д. Фрезера, Л. Леві-Брюля, О. Веселовського [Пропп, 1986]. Своім підходом до вивчення мотиву фольклорист «розширив та уточнив поняття “історичного минулого”» [Пропп, 1986]. Науковцем була підготовлена та прокоментована стаття О. Веселовського «Порівняльна міфологія та її метод» (на основі розбору

книги Де-Губернатіса), у якій написано: «взьміть казку в її цілності, вивчите у ній сплав різних мотивів...» [Веселовський, 1938, т. 16, с. 92]. В. Жирмунський щодо книги В. Проппа зауважує: «“палеонтологічне” вивчення казкових мотивів “не має архаїзувати трактування цього змісту”» [Жирмунський, Пропп, 1946, с. 103].

Б. Гаспаров пише про лейтмотивну будову твору: принцип, «за якого певний мотив, виникнувши один раз, повторюється потім ще багато разів, виступаючи щоразу в новому варіанті, нових окресленнях та все нових поєднаннях з іншими мотивами» [Гаспаров, 1989]. На його думку, під мотивом може розумітися найрізноманітніші семантичні одиниці: «феномен», «смілова пляма», «риса характеру», «елемент ландшафту», «предмет», «слово», «колір», «звук» тощо. Його визначною рисою називає «репродукцію у тексті»; «формується безпосередньо в розгортанні структури і через структуру» [Гаспаров, 1989]. Логіка мотивної побудови вимагає впорядкованості, «яка досягається тим, що власне прийоми дробіння, вар'ювання, поєднання мотивів повторюються, різні мотивні комбінації виявляють тотожний синтаксис» [Гаспаров, 1989].

І. Сілантьєв у праці «Діохотомічна теорія мотиву» (1998) досліджує історію вивчення поняття «мотив», наприклад, це наукові студії: «В майстерні художника слова» (1923) О. Білецького, «До з'ясування історико-літературних понять» (1919) О. Бема, «Сюжет та стиль» (1963) В. Виноградова, який уважав, що «...мотив розкладається на елементи, функціонально співвідносні або співвідносні та разом із тим взаємозамінні» [Виноградов, 1963, с. 13]. Американський фольклорист А. Дандес, на думку І. Сілантьєва, сформулював основні принципи цієї теорії: «Різні мотиви можуть бути використані в одній і тій самій мотивемі» [Дандес, 1962, с. 102; Сілантьєв, 1998]. І. Сілантьєв відзначає близькість поглядів болгарської дослідниці Л. Парпулової та А. Дандеса, яка «витоки емічного начала в теорії мотиву... відносить до В. Проппа, а витоки етичного начала... – до тематичної концепції мотиву Б. Томашевського» [Сілантьєв, 1998]. Літературознавиця, як пише автор,

доповнює поняття мотивеми, «пропонуючи вважати останню не лише окремою функцією, але й “групою логічно неподільних функцій...”» [Парпулова, 1976, с. 69; Парпулова, 1978, с. 22]. Аналізуючи праці Б. Путілова, І. Сілантьєв пише, що він осмислює поняття мотиву «...у значенні мотивеми, як інваріантної схеми, що узагальнює сутність аломотивного ряду» [Сілантьєв, 1998]. «Мотив може бути... застосований до слова: він функціонує в сюжеті, який, відповідно, може розглядатися як “мовлення” (“parole”), але він існує реально й на рівні епосу загалом, який ми можемо трактувати як мову (“langue”)», – цитує І. Сілантьєв [Сілантьєв, 1998]. На думку Г. Левінтона, сюжет – це подієве розгортання інваріантного мотиву, «мотиву провідного, ключового для сюжета та твору загалом» [Сілантьєв, 1998]. За Є. Мелетинським, мотив постає «єдністю інваріанту та конкретних варіантів» [Сілантьєв, 1998]. У контексті дихотомічної теорії виділяють два підходи до вивчення поняття: формально-тематичний (Б. Шкловський, Б. Томашевський) та формально-функціональний (В. Пропп, А. Греймас, Ц. Тодоров; Н. Тамарченко, Е. Бальбуров, В. Тюпа) [1998].

Отже, І. Сілантьєв зазначає, що дуалістичний підхід дихотомічної теорії «примирих поняття мотиву та функції, водночас повернув йому повнокровне семантичне начало...» [Сілантьєв, 1998]. Науковець називає мотив знаком, що подібний до «знаку мови розповіді, природньої мови», постає її «віртуально цілісною одиницею» [Сілантьєв, 1998]. Мотив, пише І. Сілантьєв, постає вторинним культурним знаком [Сілантьєв, 1998]. Учений також бере до уваги ідеї Ю. Лотмана, який пише про актуальність проблеми (зокрема для «школи запозичень», «культурно-історичної», «маровсько-стадіальної» школи) «збігів» для літератур, що перебувають на різних рівнях мистецького та історичного розвитку [Лотман, 1992, т. 1], та вважає, що «символ функціонально ближчий мотиву своєю “сюжетогенною” функцією» [Лотман, 1992, с. 220—239]. І. Сілантьєв припускає, сутність мотиву – у семантичному вимірі, а його значення включає в себе план змісту та план вираження [Сілантьєв, 1998]. Розмірковуючи над питанням семантики

мотиву, він називає присутніми «не лише фабульні, а й сюжетні контексти» [Силантьєв, 1998], супутні значення: «ці конотації зумовлені сюжетними сенсами та інтенціями, у поле яких потрапляє мотив у художній розповіді» [Силантьєв, 1998]. Дослідник підкреслює, що «розповідний мотив» досліджується у зв'язку з основними категоріями наративу (розповідь, подія, дія, персонаж, герой, хронотоп, тема, лейтмотив). На думку теоретика, ізольоване вивчення мотиву суперечить його інтертекстуальній сутності. Ліричні мотиви художньо актуалізуються також в епічних та драматичних жанрах, що може становити особливий інтерес як «семіо-естетичний феномен не лише літератури, а й самого життя» [Силантьєв, 1998].

Б. Корман у студії «Вивчення тексту художнього твору» виділяє «варіативність» як одну з ознак мотиву та пише про його залежність від форми вираження авторського «Я» [Корман, 1952, с. 85]. У статті «Мотив як сюжетотвірний елемент» Б. Путилов звертається до аналізу поглядів А. Дандеса, який наголошував на важливості «розмежування структурних та сюжетно-класифікаційних планів» [Путилов, 1975]. Отже, «емічний рівень» представлений мотивемою (аналогія до проппівської «функції», наприклад, заборона, порушення) та аломотивом («текстова реалізація мотивеми») [Путилов, 1975], водночас «“мотив”... це лише класифікаційна категорія, що дозволяє досліднику оперувати класами та одиницями матеріалу...» [Путилов, 1975].

Б. Путилов доходить висновку, що в теорії А. Дандеса категорія мотиву не має першочергового значення. Наприклад, Л. Парпулова в «етичному рівні» вибудовує таку «градацію»: тема мотиву, власне мотив, варіант мотиву, епізод [Путилов, 1975]. Дослідник зазначає, що мотиви безпосередньо пов'язані з первісними уявленнями, міфами та обрядами, натомість «аломотиви виступають їхніми пізнішими трансформаціями» [Путилов, 1975]; у них «...“затримуються” різного роду деталі, сліди, переживання, які відображають генетичні зв'язки мотиву і за якими вони відновлюються» [Путилов, 1975]. Він зупиняється також на значеннєвому та конструктивному

зв'язку мотивів, окремі з них складаються в блоки (сюжетоскладники), що рухають сюжет [Путилов, 1975]. Питання про зв'язки мотивів та наративних елементів Б. Путилов називає «не до кінця розв'язаним» [Путилов, 1975]. За твердженням дослідника, розуміння семантики конкретного мотиву не завжди оприявнюється за допомогою текстуального аналізу, а й через «знання парадигми» [Путилов, 1975]. Учений виділяє мотиви несюжетотвірні (ті, що передають реакції персонажів, об'єктно-предметні, просторові описи), сюжетотвірні (ті, що задають динаміку твору); статичні (мотиви-експозиції, мотиви-описи, мотиви-характеристики, мотиви-епілоги), динамічні (мотиви-зв'язки, мотиви-переходи, мотиви-діалоги) та найдинамічніші (мотиви-події, мотиви-дії, мотиви-вчинки) [Путилов, 1975].

Є. Мелетинський досліджує поняття «мотив» в контексті структурно-семантичного підходу. Він критикує погляди С. Томпсона через відсутність розуміння мотиву як «цільної структури» [Мелетинский, 1983, с. 115]. Учений констатує близькість слова та мотиву, зважаючи на те, що «структура мотиву може уподібнюватися структурі речення (судження)» [Мелетинский, 1983, с. 117—118]. Науковець пропонує розуміти під поняттям «одноактний мікросюжет, заснований на дії» [Мелетинский, 1983, с. 118]. Отже, сюжетоскладання базується на простіших мотивних комбінаціях або «дзеркальному інвертуванні вихідного мотиву» [Мелетинский, 1983, с. 122], «негативному паралелізмі», «метафоричній (метонімічній) трансформації», «ідентифікації», «драматизації» [Мелетинский, 1983, с. 123], «ступінчастості» [Мелетинский, 1983, с. 124], «розгортанні».

У статті «Структура мотиву: до питання теоретичного осмислення» А. Тимченко пропонує такий погляд на «трихотомічну модель мотиву» [Тимченко, 2010, с. 6]. У центрі якої – незмінне ядро, що може набувати змін унаслідок взаємовпливу інших складників, а отже, «переінакшення або викривлення його розуміння в різних контекстах культури, хоча, можливо, тоді сам мотив набуде й іншої назви» [Тимченко, 2010, с. 7]. На другому

ступені – «тіло», на третьому – «мотивне поле». За твердженням дослідниці, така модель дає можливість «простежити зв'язки, систему й засоби зчеплення мотивів у межах художнього твору» [Тимченко, 2010, с. 7]. Наприклад, А. Тимченко, апелюючи до думок Є. Мелетинського, І. Сілантьєва, В. Тюпи, Ю. Щеглова, О. Люксембурга та ін., зазначає: «вага мотивного поля кардинально зростає, коли саме воно є індикатором фігурування мотиву у творі» [Тимченко, 2006, № 846].

На думку С. Неклюдова, мотиви є «семантичними згущеннями» [Неклюдов, 1984, с. 225], яким властива «трафаретність» [Неклюдов, 1984, с. 225]. «Мотивом називають центральні фабульні ситуації та колізії, що визначають будь-який сюжетний тип, окремі сюжетні блоки, що володіють рисою внутрішньої завершеності... окремі стійкі стилістичні теми та конструкції» [Неклюдов, 1984, с. 222], – пише дослідник. Стосовно системи мотивів теоретик зауважує, що вона: «...не має складатися з інших мотивів – в найгіршому випадку, це вже не один мотив, а стійка група мотивів» [Неклюдов, 1984, с. 123].

Особливий інтерес становить праця «Поетика сюжету та жанру», у якій О. Фрейденберг звертається до питання мотивів та сюжетних метафор: «уся морфологія персонажа становить собою морфологію сюжетних мотивів» [Фрейденберг, 1936, с. 221—222]. Під сюжетом літературознавиця розуміє «систему розгорнутих у дію метафор» [Фрейденберг, 1936, с. 222], які за своєю природою є інваріантами основного образу, який вони інтерпретують, оформлюють, передають, транскрибують [Фрейденберг, 1936, с. 222]. Існування подібних «метафор» у структурі та смислових площинах зумовлює їхню «двозначність, гостроту, каламбурність, гру сенсів, недомовленість» [Фрейденберг, 1936, с. 222]. На думку О. Фрейденберг, «один мотив завжди буде відрізнятися від іншого, наскільки б їх не зближували...» [Фрейденберг, 1936, с. 225]. Мотив має семантичні зв'язки не лише з персонажем, а й з іншими елементами твору (епізодами, сценарієм тощо): «мотиви, що мають метафору ситуацій, будуть епізодами»; «у кожному

такому мотиві або такому епізоді перед нами подвоєння» [Фрейденберг, 1936, с. 228].

За твердженням Т. Кушнірової, мотивом є «формально-змістова одиниця», яка є частиною фабули, може бути каталізатором розвитку подій, сприяє розкриттю характерів, виражає авторську ідею [Кушнірова, 2004, с. 7]. Досліджуючи наявні в науковій літературі класифікації мотивів, авторка статті наголошує на тому, що це питання й досі залишається дискусійним: «оскільки вони можуть накладатись, трансформуватись, видозмінюватись, перехрещуватись» [Кушнірова, 2004, с. 10].

В. Тюпа зауважує, що «художня реальність» може актуалізуватися за допомогою «системи мотивів» [Тюпа, 2006, с. 58–59], зокрема завдяки «семантичним повторам, паралелям, антитезам, ремінісценціям, алюзіям» («реконструктивний аналіз») [Тюпа, 2006, с. 59–60]. Науковець виділяє також і «гіпермотиви», що «є згустками більш приватних мотивів, пов'язаних у єдиний мотивний комплекс або іншим традиційним сюжетом»; «цитатні» за своєю природою [Тюпа, 2006, с. 150, 151].

У «Методології точного літературознавства» Б. Ярхо пише про те, що вивчення образів і мотивів належить до сфери «поетики» [Ярхо, 1984, с. 739], «топіки», тобто вчення про «повторювані в конкретному комплексі образи і мотиви...», що «...розпадається між ейдологією та вченням про мотиви, яке не має своєї назви, а долучається до тематики» [Ярхо, 1984, с. 42]. За теоретиком, визначення мотиву не конфліктує із загальноприйнятою термінологією, – це «образ дій (або станів)...», тобто «певний розподіл сюжету, межі якого дослідником визначаються довільно» [Ярхо, 1984, с. 43]. Стосовно близькості понять «тема» і «мотив» підкреслює, що «тема завжди буде лише одним із мотивів...» [Ярхо, 1984, с. 45]. Учений виділяє «позасюжетні» та «сюжетні» мотиви [Ярхо, 1984, с. 124].

К. Волкова у статті звертається до історіографії мотиву XIX—XX ст. «Поетикою виразності» дослідниця називає підхід О. Жолковського та Ю. Щєглова; сучасний хід теоретичних думок локалізує в межах

наратології [Волкова, 2008]. Посилаючись на концепцію Є. Мелетинського, літературознавиця вказує на тонкий зв'язок між поняттями «образ-мотив-архетип» [Волкова, 2008]; виділяє «архетипові мотиви», які становлять «певний мікросюжет, що концентрується навколо свого предикативного центру» [Волкова, 2008]. Дослідниця апелює до поглядів Я. ван дер Енга, на думку якого, мотив – «розповідна змінна одиниця, що по-різному виражає свою семантичну функціональність» [Волкова, 2008]. Серед провідних ознак мотиву виділено «семантичну значущість», «сміслову напруженість», «предикативність», «динамічну ситуативність» [Волкова, 2008].

О. Бойченко звертається до питання функціонування терміна в період ХІХ—ХХ ст. Дослідник ілюструє суперечливість поняття конкретними прикладами: так, за школою В. Шерера, – це «найменша одиниця матеріальної структури»; за В. Дільтеєм, – рушійною «психологічною подією» твору; за Ф. Гундольфом, – «матеріальним вираженням проблеми» художнього тексту [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2011, с. 347]. Як уважає автор статті, поняття «змушує шукати в самому мотиві здатність провокувати різні трактування» [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 348].

Беручи до уваги ідеї Е. Френцеля, О. Плісс зазначає, що мотив, «який реалізується в конкретному контексті, виступає основною фабулою, що скеровує читача..., підкреслюючи таким чином авторські наміри та натяки» [Плісс, 2013, № 2 (23)]. Інваріантні мотиви, за С. Томпсоном та Р. Труссоном, мають такі синонімічні терміни, як «*motif, types-carde, frame-ture, topoï, argument*, мотиви-архетипи» [Плісс, 2013, № 2 (23)]. Мотиви здатні поглиблювати семантику сюжету, відіграючи в ньому роль ребусів або загадок, «резонуючи із реальністю та співвідносячись із буттям», тому їх названо «сюжетогенними» [Плісс, 2013, № 2 (23)]. Дослідник пропонує таку типологію мотивів: міфологічні, просторові, психологічні; мотиви-ситуації, мотиви-дії, мотиви-образи, мотиви-характеристики, мотиви-типи, мотиви-пейзажі [Плісс, 2013, № 2 (23)].

Л. Гармаш у статті «Теорія мотиву в літературознавстві» цитує визначення мотиву О. Русанової, називає його «однією із найпластичніших форм художнього моделювання»; «структурно-семантичною одиницею» [Гармаш, 2014, № 1 (2)]. Основною ознакою мотиву є «повторюваність» [Гармаш, 2014, № 1 (2)], а отже, актуальним буде його інтертекстуальне трактування. Дослідниця пропонує вважати мотив «інструментом» інтертекстуального аналізу: «мотиви репрезентують сенси та пов'язують тексти в єдиний смисловий простір...» [Гармаш, 2014, № 1 (2)].

А. Карач, аналізуючи особливості ліричного мотиву, вважає запропоновану А. Тимченко модель прийнятною, зокрема при комплексному художньо-естетичному аналізі поезій: вона «дозволить схарактеризувати авторську інтерпретацію усталених міфологем і своєрідність творення авторських міфів» [Карач, 2021]. Літературознавець називає обґрунтованим підхід до розуміння Т. Іванової, І. Костюк, на думку яких поняття «концепт» та «міфологема» (образ, що зберігає міфологічний зміст) є синонімічними до терміна «мотив» [Костюк, с. 406]. Тож міфологема переважно «...розуміється як мотив міфу...» [Костюк, с. 407].

За Н. Тамарченком, В. Тюпою та С. Бройтманом, це «будь-який елемент сюжету або фабули (ситуація, колізія, подія), що взята в аспекті повторюваності, тобто свого стійкого, усталеного значення» [Теория литературы, 2007, Т. 1, с. 193—194]. Дослідники виділяють такі мотиви: ліричні (приміром, миті), епічні (зокрема, поєдинку) та характерні для епосу (наприклад, помсти або вбивства), драми (наприклад, впізнавання та викриття, ворожнеча між родичами, провина, брехня, заміна, *qui pro quo*), індивідуальні. На думку авторів, «сама тема, за своєю суттю, і становить мотив (теми якраз повторювані...), а саме: головний мотив, що може задаватися заголовком» [Теория литературы, 2007, Т. 1, с. 195]. Н. Тамарченко, посилаючись на О. Веселовського, зазначає, що поняття через «міфологічну семантику» прирівнюється до символу, у якій відіграє навіть «моделетвірну роль», особливо актуальну в добу синкретизму [Теория литературы, 2007, Т. 2. 54].

П. Білоус пропонує розуміти мотив як «найпростішу розповідну (епічну) одиницю, формально-змістовий складник літературного твору, який характеризується певною самостійністю і може стосуватися зображеної ситуації, дії або художнього образу» [Білоус, 2011].

Висновки до розділу 2

Терміни «мотив», «лейтмотив» запозичені з музикознавства («Музичний словник» С. де Броссара (1703), дослідження творчості Р. Вагнера). До вивчення поняття активно зверталися такі науковці, як О. Веселовський, В. Пропп, О. Жолковський, І. Сілантьєв та ін. На сьогодні мотивний аналіз продуктивно використовується дослідниками при вивченні окремого твору, текстів, художнього світу як одного автора, так і групи письменників, певної течії, доби. Тематичний підхід до осмислення мотиву представлений у працях Б. Томашевського, В. Шкловського; дихотомічний, семантичний, на думку літературознавців, закладений О. Бемом, О. Білецьким, О. Фрейденом, Б. Путіловим, С. Неклюдовим. Відзначено значущість «структурно-семантичної моделі» Є. Мелетинського. Актуальними серед літературознавців є інтертекстуальний (Б. Гаспарова, Ю. Щєглова) та комунікаційний (І. Тюпи, Ю. Шатіна) підходи.

Отже, під мотивом можуть розуміти наразі музичний термін; ліричну тему, другорядну тему; простіший складник частини сюжету; стійкий формально-змістовий компонент літературного тексту; схематичний виклад елементів змісту; «феномен», «сміслову пляму», «рису характеру», «елемент ландшафту», «предмет», «слово», «колір», «звук» (Б. Гаспаров). На думку більшості науковців, мотив має такі риси: повторюваність, інтертекстуальність, варіативність тощо.

Розділ 3

МОТИВ ЧАСУ В П'ЄСІ ІВАНА КОЧЕРГИ «МАЙСТРИ ЧАСУ»

Драматургія 1920–1930-их років є багатим матеріалом для досліджень, що засвідчено сучасними літературознавчими і театрознавчими студіями (О. Бондарева, Я. Голобородько, О. Красильникова, Н. Малютіна, Т. Свербілова, Л. Скорина, С. Хороб та ін.). Разом із тим рецепція творчості Мирослава Ірчана та І. Кочерги доводить, що порівняльний аналіз мотиву часу на матеріалі їхніх п'єс досі не був здійснений, зокрема в контексті поетики експресіонізму («Отрута» (1928)) та символізму («Майстри часу» (1933)). Завдання цього розділу – дослідити художню інтерпретацію мотиву часу в драмі «Майстри часу» І. Кочерги, наприклад, проаналізувати часові «маркери», представлені у творах, зважаючи на наявні в текстах риси пізнього модернізму та соціалістичного реалізму.

У цьому розділі вважаймо доцільним застосувати мотивний аналіз, беручи до уваги особливості історико-літературного процесу – співіснування в одному періоді естетики модернізму та соцреалізму. У мистецтві цих років формується новий канон, якому властиве звернення до соціальних міфів (наприклад, творчість М. Куліша, І. Дніпровського, В. Сосюри, І. Микитенка, О. Корнійчука, П. Тичини [Хархун, 2009]). Відома дослідниця драматургії Т. Свербілова погоджується з висновками Б. Гройса, що «соцреалізм – специфічний варіант глобальної модерністичної культури свого часу» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009]. На думку театрознавця, таке розуміння особливостей літературного процесу уможливорює погляд на «...історію культури на межі 20–30-х років без провалів і розривів» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009], не заперечуючи її неоднорідність, зорієнтованість на масового читача.

І. Кочерга так пише про задум «Майстрів часу»: «Працювати над п'єсою я почав ще кілька років тому, коли вперше зародилася в мені думка показати

в живій сценічній формі, що таке час, які його закони й примхи, хто володіє і хто, навпаки, підпадає під його жорстоку владу» [Кочерга, 1973, с. 32].

У першому варіанті назви – «Годинникар і курка» хронікальний мотив оприявлений у заголовку, у ремарках, наприклад, після списку дійових осіб автор конкретизує художній час кожної дії, співвідносячи його з певним історичним періодом («Дія відбувається на одній залізничній станції, але в різні часи: дія перша – 1912 року, дія друга – 1919, дія третя – 1920, дія четверта – 1929» [Кочерга, 1966]). Остаточна назва «Майстри часу» більшою мірою фокусує читацьку увагу на порушеній у драмі філософській проблематиці. Разом із тим у соцреалізмі важливим мотивом є становлення нової дійсності, що суголосно ідеї панування над часом (В. Хархун).

У першому заголовку письменником акцентовано іронічний складник твору, оскільки автор висвітлював проблему часу крізь призму світобачення «маленької» людини, міщанина Леся Юркевича. У репліках персонажів драматург оригінально поєднує гумор та філософську глибину. Звернімо увагу на опис героїв у різних діях, гумор автора межує з гротеском, скеровує реципієнта на пошуки сенсів, підтексту, у яких криється справжня письменницька оцінка реалій. Комічність засвідчують іронія, сатиричні репліки («яка велична постава – куди тобі Шаляпін!» [Кочерга, 1966]), дотепні ситуації, у яких обігрується незвичність власного імені птахи. Свійські птахи часто фігурують в українській творчості, зокрема лексема «курка» наявна у багатьох фразеологізмах («пустити червоного півня», «дурна курка», «мокра курка», «сліпа курка», «курам на сміх», «грошей кури не клюють» та тощо), окрім цього варто пригадати, що птаха як символ часто є предвісником страждань і горя, що корелюється з історичними подіями, згаданими в тексті. Зіставлення вічних філософських питань з образом курки, що гіперболізовано оприявнюється у творі, створює контраст, який виділяє «Майстри часу» з-поміж інших драм цього періоду. Вона знижує пафос високих тем, символізує міщанське світосприйняття, властиве представникам старого світу, та водночас асоціюється з мотивом їжі. Згаданий мотив курки послідовно

експлікується в сюжеті п'єси і є соціальною прикметою радянського часу, наприклад, невід'ємною частиною радянської економічної моделі, колективізації (наприклад, про рідкісну птаху Буль-Буль ель Газар: «...кожне яєчко, що знесе за один тільки день ця курочка, розгорне нам потім місяці, роки енергії» [Кочерга, 1966]). У репліці Ліди, як працівниці колгоспу, укотре іронічно зіставляється час із мотивом курки, з міфологічним образом яйця, які у творі І. Кочерги набувають соціально-міфологічного трактування: «...яєчко – це ж час, запечатана потенція часу» [Кочерга, 1966], тобто для героїні осягнення часу можливе лише в межах колективного буття.

Комічний образ графа Лундишева символічно втілює дворянство початку ХХ ст. Драматург знайомить нас із персонажем у дії за 1912 рік, коли він пропонує Юркевичу поїхати до Парижа, щоб придбати рідкісну курку. Для створення ефекту часової правдоподібності автор використовує відомі факти та прізвища (наприклад, популярними у Європі були різноманітні ярмарки): «Ні в Ротшильда, ні в лорда Дурлея нічого подібного немає», «Лорд Дурлей, принц Уельський» [Кочерга, 1966]. На початку твору він представляє себе як «завзятого курівника»: «В моєму маєтку, в Лундишеві, ціле куряче містечко – щось невимовне» [Кочерга, 1966]. Натомість у третій дії (датованій 1920 роком) починає марити курятиною: «Та невже ж я ніколи не покуштую курки, курячого м'яса», «...і спить, а кури бачить», що красномовно ілюструє не лише його зuboжіння після втрати статусу та статків, а й голод, що панує в період громадянської війни. В. Халамендик припускає, що повторюваний образ курки позначає «“бунт мас” першої третини минулого століття» [Халамендик, 2011].

Отже, мотив курки варіюється в сюжеті твору, набуваючи то комічного, то драматичного звучання (наприклад, сцени Юркевича і Лундишева, Лундишева і Ольги, Лундишева і Усачихи у першій, другій та третій діях: «Я тобі курку дам, а завтра твій чоловік мені червоного півня на садибу пустить?» [Кочерга, 1966]; розорення графського маєтку та елітного курника, зустріч труни Лундишева та приїзд омріяної курки з Парижа; професійні

вподобання Таратути та Ліди; називання останньої «курочкою»: «Ви ось думаєте, що вона така собі тиха курочка – ціп, ціп, ціп, а вона – гам! – і відкусила вам голову – хе-хе-хе!» [Кочерга, 1966]).

Фабула «Майстрів часу» пов'язана із залізничною станцією, топосом, що драматург візуально змінює лише відповідно до року подій: 1912, 1919, 1920, 1929. Образ залізниці в цьому творі поєднує в собі не лише романтичний, але й містичний та соціальний контекст. У творчій спадщині І. Кочерги цей топос зустрічається також у драмі «Марко в пеклі», у якій, порівняно з аналізованим нами твором, переважає фантастична лінія.

На початку століття залізниця асоціюється з урбанізацією, технократизацією суспільства, натомість у соцреалістичній культурі мотив заліза стає пріоритетним, він стає візією не лише для нової України, а й для всього Радянського Союзу: «Наша країна вмєє цінити великих майстрів, якщо вони хочуть чесно працювати» [Кочерга, 1966]. У ремарках п'єси станція неодноразово видозмінюється суголосно історичним подіям: 1 дія – «Пасажирська кімната на невеличкій залізничній станції. Два вікна, канапа, стіл. Годинник. Ліворуч двері з написом “Дамська кімната”, праворуч – “Вхід”. Літній вечір. за вікнами зеленкуваті станційні вогні» [Кочерга, 1966]; 2 дія – зміни неозначені, «Та сама станція. 1919 рік» [Кочерга, 1966]; 3 дія – «Та сама станція. 1920 рік. Зима. Кімната занедбана, давно не метена. Скрізь бруд, недокурки, мотлох» [Кочерга, 1966]; 4 дія – «Старої, знайомої нам одноповерхової будівлі вже немає. Від неї лишилася сама лише бокова стіна, якої не встигли розібрати і за якою виріс високий корпус нового вокзалу» [Кочерга, 1966], оздоблений станційним годинником, гірляндами та полотнами з гаслами. У кожній дії герої зустрічаються на тій самій станції, що свідчить про циклічність їхнього існування, символічність зустрічей, дороги, що може пов'язуватися з мотивами трагічної безвиході героя [Бондар, 2010], мандрівки, прямування, волоцюжництва, із досягненням мети, здобуттям нового статусу, набуттям досвіду; життєві, мисленнєві, віртуальні шляхи.

Дія твору розпочинається з того, що герої планують вирушити в дорогу: Юркевич планує поїхати на екскурсію, Лундишев – на ярмарку, а потім емігрувати, Ліда – на пошуки нового життя, проте за першим ж наказом командування відмовляється від приватного (порівняємо з образом «нової жінки» М. Хвильового). Прикладом «нової людини», характерної для соцреалістичної літератури, є герой Черевко, на противагу Ліді, яка осяде та стане курувати роботу птахоферми, він продовжить свій партійний шлях від машиніста до делегата V Всесоюзного з'їду Рад.

Отже, дорога не змінює життя персонажів відповідно до їхніх бажань, озвучених у першій дії твору: наприклад, Ліда усвідомлює, що її дорога «сенсу» не привела її до особистого щастя. Мотиви незакоріненості та бездомності перетворюються на характерологічну соцреалістичну рису: власне дім починає корелювати та заступається важливими для Радянського Союзу топосами: станціями, заводами, фабриками, колгоспами. У масовій уяві вони виконують компенсаторну функцію, замінюючи сімейні, родинні стосунки робочими. На думку дослідників (наприклад, Н. Бондар), саме людям із сільським, або так званим периферійним світоустроєм, які ще не закріпились у міському просторі, властива ідеалізація «залізного світу», намагання олюднити його.

Зав'язкою твору є знайомство головного персонажа Юркевича, який очікує на потяг, із німцем-годинникарем Карфункелем. Між ними виникає дискусія з теми «щільного часу»: 24 хвилини, що потрібні для того, аби дістати зубні краплі, стають фатальними для молодого чоловіка і впливають на подальший сюжетний розвиток. У першій та другій дії Лесь поринає у вир подій, пов'язаних із громадянською війною, тож цій частині твору властива зовнішня динаміка. Натомість у третій та четвертій дії панує відчуття розміреності часу, або «пустого», що контрастує з попередніми діями, на що неодноразово вказували літературознавці (Є. Старинкевич, О. Бондарєва, С. Хороб та інші). Прагнучи довести свою обраність, в останній дії Карфункель хоче зупинити вокзальний годинник, але падає з риштування та гине, що надає цій сцені

символічності: володар часу виявляється звичайною людиною, відбувається демістифікація образу.

Філософська думка початку ХХ ст., як і модерністська культура загалом, характеризується інтересом до теми часу, якій надавалося значення «четвертого виміру». Художній час, як і простір, залежний від авторської ідеї та інтерпретації. Зауважмо, що історія (реальний, об'єктивний час) нерідко може осмислюватися як боротьба з вічністю, тому події твору, пов'язані з громадянською війною, осмислюються як протистояння добра і зла, життя і смерті. У п'єсі, незважаючи на звернення до гумористичного пафосу, окреслюється новодраматичний конфлікт «людина і стіна», варіацією якого постає «людина і час», який так і не розв'язується. В. Вініченко, слідом за дослідниками початку ХХ ст., виокремлює поділ часу на абсолютний та відносний, і, якщо перший залежить від «циклічного розвитку подій», то другий – «від людських емоцій», тобто «...може прискорювати або, навпаки, уповільнювати свій рух» [Вініченко, 2017, с. 162]. Подібно Г. Рижухіна, виділяє концептуальний (такий, що збігається з розумінням дійсності героєм), перцепційний (метафоричний) та фабульний (датований у тексті) час [Рижухіна, 1990]. Отже, можемо зробити висновок, що у творі наявний фабульний, історичний час (указаний автором для кожної дії – 1912, 1919 1920, 1929) та відносний, художньо-авторський (наприклад, 24-хвилинна колізія, у яку Карфункель втягує Юркевича, а отже, і Лідію).

Наявність точних часових маркерів створює такий ефект плину часу, що подекуди нагадує кінематографічний підхід [Рижухіна, 1990]. Погляд на минуле оприявнюється через актуалізацію часового поділу в діях, коли подія стає пройденим етапом для персонажа. І. Кочерга фіксує його за допомогою ремарок: змінюються масштаби простору, вільний простір перону звужується до закритого – пасажирська кімната, яка постає і залом очікування, і сховищем, і місцем зборів; обмежений простір станції підсилює драматичну напругу твору. Невідомими, неповні окресленими з реплік для нас залишаються топоси поза платформою, зокрема згадки про під'їзди до неї,

родове село графа Лундишева, омріяний Париж, Харків, Урал та ін., що оприявнює декілька важливих опозицій як нездійсненого – сучасного, свого – чужого, колективного – приватного.

Прикмети часу помітні і в портретах дійових осіб, наприклад, важливого значення набуває пряма вікова вказівка («Тепер йому 32–33», «Тепер їй 36 років» [Кочерга, 1966]), опис рис зовнішності («Вона не те що постаріла, але змарніла, риси обличчя пом'якшали...», «Він постарів, йому 42 роки, в чорних ще кучерях прозирають срібні нитки» [Кочерга, 1966]) або зміна одягу персонажів. Нерідко в репліках персонажів, ремарках вживаються лексеми із семантикою «часу» (щойно, раптом, день, сьогодні, завтра, хвилини, години тощо), з різними аудіальними образами («Раптом чути мелодійне тринькання, неначе з музикальної шкатулки»; «...тринькання стає гучнішим» [Кочерга, 1966]), механічними процесами («...і тихо сміється, накручуючи ключем годинника» [Кочерга, 1966]). За Л. Ставицькою, лексема «день» – «найуживаніший конкретизатор денотатної сфери буття, його часового аспекту» [Ставицька, 2000]. Важливий для радянського хронотопу образ дня (архісемою для нього стає «час», «період часу» [Ставицька, 2000]) постає у двох вимірах: фізичному (наприклад, світовий день) та соціальному («Кожного дня товарообман, продаю гас, купляю масло даблю собак, курей, гусей...» [Кочерга, 1966]).

Однією з характеристик часу, представленого в п'єсі І. Кочерги, є структуротвірна опозиція «минуле – сучасне», що ілюструється трансформацією просторових та часових площин. Наприклад, Р. Козеллек розуміє час як «самостійний активний медіум», що охоплює «всі сфери буття та оновлює старі форми свідомості» [Козеллек, 2005]. Як зазначає В. Хархун, будь-яке тоталітарне суспільство претензійно вважає себе творцем нової доби, тому соцреалізм має особливе відчуття часу, оскільки семантика часової тріади (минуле, сучасне, майбутнє) видозмінюється: важливого значення в його часовій моделі набуває міфологема «завтрашнього дня», яка в мистецтві, зокрема і в цьому творі, пов'язана із мотивами сакральності,

героїзму та жертвності, у якій можуть нівелюватися здобутки вчорашнього, минулого. Ще одна міфологічна опозиція «свій – чужий», тобто «новий – старий», простежується і на рівні групування персонажів, характеристик героїв: «Товариш Юркевич – хороший хлопець, душа-чоловік, але, правду кажучи, не наш. Одне слово – гнила інтелігенція» [Кочерга, 1966]. Образ ворога як людини минулого резонує з образом Таратути, який синтезує в собі риси «нової людини». Лесь, приречений чекати на наступний поворотний момент у річищі історії, формально показаний учасником «теперішніх подій», але насправду залишається людиною минулого, хоча й адаптувався до нової дійсності. У другій дії герой вважатиме, що їхні ролі з Карфункелем перемінилися «...тепер я можу вам порадити не поспішати і не дуже покладатися на час» [Кочерга, 1966]. У дії, датованій 1919 роком, Юркевич буде іронічно-патетично говорити Ліді: «Тільки міщани лічать час роками – ми будемо лічити його ударами нашого серця!» [Кочерга, 1966].

Ущільнення часу до 24 хвилин створює ефект динамізації подій, надаючи їм містичності («Стережіться – ха-ха!.. За цей час можна знайти щастя, можна втратити щастя, можна покохати на все життя» [Кочерга, 1966]). Карфункель іронічно резюмує часову трансфігурацію: «Сподіваюся, що ві не скучальці двадцять чотири хвилини – подій, здається, було досить?» [Кочерга, 1966]. Іронія двадцяти чотирьох хвилин та безсенсового, «пустого» існування деяких дійових осіб у реальному часі, на наш погляд, полягає в ілюстрації марноти вічного змагання людини зі світом.

Отже, чужими є ті дійові особи, які не відмовляються від минулого. Так до них належать персонажі: Карфункель, Софія Петрівна, граф Лундишев, які відіграють важливе значення в перепитях долі Юркевича. На противагу їм, автор виводить постаті, асоційовані із концептом праці, наприклад, робітники – Ліда, Таратута, Черевко та ін. Вони осмислюються як маріонетки та творці історії (зокрема про революцію зазначено: «...зупинила всі дзигарі, всі годинники окремих людей і змусила їх жити і вмирати по її великих дзигарях...» [Кочерга, 1966]). Тож упорядкованість «старого світу»

(Лундишев, Юркевич) протиставляється хаосу «нового» (Таратута, Ліда), соціалістичного. У фіналі твору відчутним є зорієнтованість автора на соцреалістичний канон, відповідно до якого переможцями стають представники пролетарської культури, його витримано у плакатно-агітаційному дусі: «...збудуємо всі ці фабрики, заводи, електричні станції саме за п'ять років, а може й скоріше – за чотири роки. Бо час, товариші, ми перемогли ще тоді...» [Кочерга, 1966]. Особливість соцреалістичного характеротворення полягає у відповідності персонажів новій моделі часопростору, тобто драматург обирає представників пролетарської культури, які показані як творці та розбудовники нової дійсності, «втілюють онтологічну довершеність тоталітарної цивілізації, стають канонічними в радянській літературі» [Хархун, 2009].

Драматург в першій дії містифікує, демонізує образ Карфункеля, деякі дослідники бачать в ньому фавстівського персонажа. Цей тип героя (героя-філософа, героя-споглядача) характерний для радянської літератури, властиві йому химерність, містичність, немислимість свідомо використовуються автором та руйнують правдоподібність персонажа (В. Дрозд «Вовкулака», В. Шевчук «Три листки за вікном»). Герой «перешкоджає» втечі Юркевича та рокує: «Ваш поїзд пішов, мій любий друже» [Кочерга, 1966]. Наприклад, Карфункель так представляє себе випадковому знайомому Лесеві: «Моя спеціальність – час. Дзигарі, годинники, механізми» [Кочерга, 1966]). У ремарках згадано про його худобу, невизначеність віку, вишуканий одяг, що властиво інфернальним образам літератури 20—30-их років ХХ ст. Т. Гундорова, аналізуючи, його образ, пише, що такий герой показує «всім своїм характером особливий спосіб перетворення й освоєння реального світу – ситуацію переходу за межі сакрального, гуманного, сприйняття світу як гри...» [Гундорова, 2000].

В образі годинникаря І. Кочерги простежуються основні інтенції екзистенціалізму: самотність, абсурдність, бунт проти суспільства, нудьга, туга. ореол містичності посилюється мотивом карткової гри, згадками

про нечисту силу, створює враження, ніби він володіє таємним знанням про майбутнє, а також отрутою, яка для Юркевича стане справжнім випробуванням. Карфункель зберігає її у золотій коробочці, кількість пігулок – 12: «Якщо людина ковталь одна пілюлька – він умерь за чотири секунди, як один муха, ві айне фліге» [Кочерга, 1966]. Містичні настрої сугестують не лише числові символи, а й ремарки про маніпуляції Карфункеля з годинником: «виймає з кишені годинника і починає його накручувати» [Кочерга, 1966]. Автор оригінально обігрує мовлення персонажа, яке то насичене варваризмами, то українською, то суто німецькою мовами: «Донерветер!», «Зальбадерей!», «Іх бін дер майстер дер цайт» [Кочерга, 1966]. Як «...таємний радник і доктор механіки» [Кочерга, 1966], Карфункель формулює «закон тісного часу» [Кочерга, 1966], з яким будуть пов'язані всі герої твору: «Події або трапляються дуже рідко, або сунуть цілий юрба», бо життя «як колода карт – козирі йдуть один за один, або їх зовсім немає» [Кочерга, 1966]. Він протиставляє тісному «від різних пригод» часу пустий: «цілий рік без подій» [Кочерга, 1966]. Персонаж з математичними законами та грою в карти зіставляє життя, у якому, з одного боку, панує логіка, а з другого боку, – випадковість (наприклад, Л. Керролл). Мотив карткової гри, з яким автори порівнюють людське життя, нерідко використовується у світовій літературі (В. Винниченко «Записки кирпатого Мефістофеля», Г. Х. Андерсен «Королі, дами та валети», Т. Манн «Доктор Фаустус», Г. Гессе «Гра в бісер», Л. Керролл «Аліса в країні чудес»).

У драмі важливого значення набуває архетип дитини, утілений в образі син Олі та машиніста Черевка. Цей архетип пов'язаний із сакральністю дитинства, водночас має ознаки маргінальності, межовості [Бондар, 2010]. У п'єсі на долю дитини впливають драматичні чинники: голод, холод, хвороба. Черевко, як революціонер в минулому, між здоров'ям сина та соціалістичною мрією робить вибір у бік ідеї: проводить зібрання, їде в далеку, невідому своїм фіналом дорогу. В цьому можна побачити один із соцреалістичних штампів, за яким для героя, який виконує певну місію, стають другорядними родинні

обов'язки, адже першочерговим завданням для нього буде виконати зобов'язання перед країною: «Ні, товариші, – я ще міцніше натисну на важіль, бо й життя не потрібне ні мені, ні моєму синові, якщо переможуть вороги революції» [Кочерга, 1966]. Машиніст у цьому випадку проходить одну із «радянських ініціатив» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009], подібно до біблійного сюжету, коли в жертву приноситься найрідніша людина («Життя поклато на ваги свою руку» [Кочерга, 1966]), тож жертвність обертається на ідейний фанатизм (пригадаймо «Я (Романтика)», «Мати» М. Хвильового). Карфункель красномовно називає таких персонажів «людьми із залізним серцем» [Кочерга, 1966], Юркевич – «сильнішими» [Кочерга, 1966].

Ліда презентує образ нової жінки, емансипований новим соціальним устроєм, обмежує себе заради наближення соціалістичної мрії, але разом із цим «виявляється жертвою власної нерозсудливості» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009]. У фіналі четвертої дії героїня жалкує за нездійсненим жіночим щастям: «Дев'ять років тому я була молода і любима...<...> Дев'ять років, які я віддала революції... <...> замість них я могла мати таку ось дівчинку. <...> Ось таке своє дитя» [Кочерга, 1966]. На якусь мить сильну мускулінну жінку, яка воює на рівні з чоловіками («Мене призначають комісаром» [Кочерга, 1966]), ставши директором пташиного радгоспу («...товариш директору» [Кочерга, 1966]), заступає нереалізоване в ній материнське, яка хоче відмовитись від «непомірного тягара свободи вибору і відповідальності» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009]. Проте за мить перед нами знову тип жінки-борця: «Партія кличе – я мушу йти» [Кочерга, 1966]. Характерологічне та символічне значення має те, що Лесь називає її «полум'яною птицею революції», «невловимою жар-птицею» [Кочерга, 1966], оскільки за фольклорним уявленням вогняна птаха згорає дотла у власному полум'ї. Не можна сказати, що професійна реалізація дарує їй відчуття сатисфакції, підтекстово в читача виникає питання про втрачений нею час як можливість реалізувати власну фемінність у

коханні, материнстві, красі. У той час, як героїня бере на себе непомірний тягар жінки-революціонерки, Лесь встигає прожити дев'ять років звичайного людського життя: відновити подружні стосунки, завести дитину, зробити кар'єру: «...читала – став відомим письменником. Чула про твої успіхи. Про тебе говорять, пишуть...» [Кочерга, 1966].

Галерея жіночих образів І. Кочерги розмаїта: жінці-воїну протиставляються образи жінки-берегині та жінки-дворянки, які не мають майбутнього в новій реальності. Дружина машиніста Оля, яка «приваблює своєю лагідною усмішкою, миловидним, ніжним обличчям» [Кочерга, 1966], видається непопулярним, «старомодним» образом у драмі 30-их років ХХ ст., адже вона є прикладом звичної гендерної ролі в патріархальному суспільстві. Натомість образ Софії Петрівни постає втіленням міщанського світовідчуття, тож вибір Леся на користь неї в четвертій дії є промовистим і контрастує з першою дією драми (порівняймо з романом В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля»). Відзначмо, наскільки екзальтовано зображує І. Кочерга цей образ: у мелодраматичній сцені першої дії Софія влаштовує Юркевичу істерики, погрожує револьвером, натомість у ремарці останньої: «...її подоба стала ще характернішою...» [Кочерга, 1966].

У фіналі твору автор іронічно унаявнює ілюзорні сподівання, мрії, наслідки вибору кожного з персонажів, що робить цю сцену дзеркальною стосовно першої дії. Через взаємодію головного персонажа з іншими дійовими особами оприявнюється комічність життєвої позиції графа Лундишева та Карфункеля, які не вписуються в радянську систему, тому Таратута визнає, що в цих перегонах він лише «підмастерок» [Кочерга, 1966]. Такої ж оцінки в наступних діях набуватиме буття персонажів за умов нової влади, чий уявлення про сподівання на краще майбутнє розвінчуються не тільки дійсністю, а й низкою прийнятих ними рішень: наприклад, це письменницька кар'єра та нездійсненне сімейне життя Юркевича з Лідєю; чотирирічні поневіряння труни Лундишева; довгі роки очікування на виїзд та врешті-решт смерть Карфункеля, що нівелює його уявлення про свою обраність і вміння

повертати час назад (прийом розвінчання героя); «професійна реалізація» Ліді та Таратути.

І. Кочерга осмислює питання свободи вибору, долі та часу, оскільки на здійснюваний вибір людини може впливати не тільки випадковість, а й історико-політичні перипетії, від яких надто залежна «маленька» людина (зокрема Карфункеля як німця не евакуюють через те, що влада на станції змінилась за лічені хвилини). Підтвердження цьому ми знаходимо у фіналі твору: жоден із персонажів, за винятком більшовиків, не одержує «...нагороди за випробуване героями...», що характерно для поетики романтизму (Т. Шумкова). У дусі агітп'єс кожна дія завершується патетичними висловлюваннями, наприклад, фінальна репліка другої дії: «У революції свій годинник – він іде все вперед, а коли б'є – настає новий час» [Кочерга, 1966], на користь цих слів лунають «шуми боротьби», гарматні постріли та слова Юркевича: «Я вам казав, майн гер, що є майстер дужчий за вас – революція» [Кочерга, 1966].

Отже, драматург у «Майстрах часу» наголошує на пануванні випадку в долі персонажа, тому життя осмислюється як низка випадковостей, гра фатальних сил, на які людина не може вплинути: «Коли що не зрозуміль – значить, або доля, або чорт» [Кочерга, 1966]. За допомогою цього мотиву поглиблюється художній конфлікт раціонального і ірраціонального, гравця і долі, подібно до винниченківського Якова Михайлюка. Юркевич стає жертвою низки випадковостей, скупчених у межах двадцяти чотирьох хвилин «тісного часу», коли логіку перемагає ірраціональне, містичне: «...знову чорт кидає курей під мої колеса!» [Кочерга, 1966]. Персонаж І. Кочерги лише в першій та другій обирає істинне почуття (ситуація з пропозицією Лундишева), зокрема між Лідою та Софією Петрівною, між коханням та Парижем, мрією всього життя.

У творі мотив часу конотується важливим для символізму, як і для соцреалізму, мотивом перетворення світу (наприклад, П. Тичина, М. Рильський, І. Дніпровський, О. Корнійчук). У 1920–1930-х роках

українсько-радянського мистецтва зазначений мотив, посилений історичними реаліями, набував соціально-міфологічного трактування. Тож панівне місце посідають есхатологічні візії, міфопоетичне відчуття часу та простору. Звідси в літературі з'являється чимало художніх моделей інобуття (М. Хвильовий – світ загірної комуни, голубе ніщо («Я (Романтика)», «Синій листопад», «Вступна новела»), М. Куліш – будинок-вертеп («Маклена Граса», «Патетична соната», «Народний Малахій»), І. Дніпровський «Яблуневий полон» та ін.), у яких представлене метафоричне бачення нової ідеологічної форми дійсності.

Опозиція «минуле – сучасне» оприявнюється в хронописі нової історії й набуває як іронічно-сатиричного (Я. Мамонтов «Рожеве павутиння», «Республіка на колесах», М. Куліш «Мина Мазайло», М. Хвильовий «Чумаківська комуна»), так і трагічного осмислення (М. Хвильовий «Я(Романтика)», І. Дніпровський «Яблуневий полон», М. Куліш «Народний Малахій»). Разом з оптимістично-патетичним потрактуванням мотиву творення нової радянської дійсності, коли відступає так званий «шарм» революції та подій громадянської війни, у літературі цього періоду особливого значення набуватимуть екзистенційні мотиви розчарування, нудоти, хворобливості (Мирослав Ірчан, М. Куліш, М. Хвильовий, І. Дніпровський, Є. Карпенко, Є. Плужник та ін.). За М. Гайдеггером, «часовість» є основою буття, що проявляється в осягненні власних можливостей, а також в ситуаціях екзистенційного вибору [Хайдеггер, 2003].

Герої І. Кочерги, що характерно й для соцреалізму, стають учасниками ризикованих ситуацій (наприклад, сцени військових сутичок, погоні, хвороби, власне смерті тощо), тому мотив героїчного, як колективного, так і індивідуального, пов'язується саме із будівничими нової дійсності: образи Черевка, Таратути, Лідії («...що зробили тоді за тиждень Черевко і червоні бійці на фронті. Бо вони загнуждали час, товариші, – всі ці майстри заводів, паровозів, шахт. Вони стали майстрами часу...») [Кочерга, 1966]). Розуміння відносності часу у драмі озвучене в полілозі поглядів персонажів:

шанобливе ставлення Карфункеля до часу резонує із зверхнім ставленням до цієї буттєвої категорії більшовика Таратути: «Тільки навіщо мені ваш годинник? Я його однаково проп'ю, і все на світі» [Кочерга, 1966]. Звернімо увагу на той факт, що ідея «...прискорити час – ідеологічна риса більшовизму» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009].

Драматург у творі звертається до подій громадянської війни, зокрема до знакової в радянській міфології теми мілітаризації, яка стала важливим важелем впливу у формуванні колективної ідентичності. З огляду на культурно-історичний контекст важливого значення в авторській концепції творення персонажів та розвитку дії набувають радянські міфологеми: «свій» (робітничий, соціалістичний) – «чужий» (ворожий, капіталістичний), «минуле» (дореволюційний світ) – «сучасне» (постреволюційний світ), звернення до мотиву війни, що контрастує з періодом миру (наприклад, перша та четверта дії), зміни світоустрою [Хархун, 2009, с. 92]. Відповідно наявна ідеалізація нового режиму й абсолютна віра в радянську ідеологію, що надає п'єсі рис агітаційності, наприклад, остання сцена «Майстрів часу»: «Бо хоч би й захопили вони нашу землю, весь народ повстав би як один за свою Вітчизну, яку він створив і виплекав у ці радісні роки, коли примусив час працювати для себе, для щастя оновлених людей. І не повернути ніколи назад дзигарів історії! <...> А простір, простір який попереду!» [Кочерга, 1966].

Висновки до розділу 3

Драма «Майстри часу» є знаковим твором драматургії 20—30-х років ХХ століття, у якій наявні риси соцреалізму (позитивні персонажі – представники пролетарської культури, натомість негативні – ті, які пов'язані з міщанським світобаченням, світом минулого, тенденційність, масовість, схематичність, канонічність) та риси символістської поетики (ігрові та містичні мотиви, філософічність, надпобутовий конфлікт (раціонального та ірраціонального), інтертекстуальність, наявність символів), звернення

до масової літератури, використання прийомів агітп'єси. На думку Т. Свербілової, це визначає жанрову своєрідність аналізованого нами твору.

Мотив часу оприявнюється в заголовку, ремарках, речових символах, візуально-акустичних ефектах. Він пов'язаний з актуальним в радянській літературі мотивом перетворення світу, що оприявнює драматизм історичних подій початку ХХ століття, зокрема революції та громадянської війни, відобразивши цілу низку суспільних станів, протиставлення капіталістичного та соціалістичного світів, фундаментальні риси соціального життя 1930-х років. Драматург вдається до містифікації часу, порушує питання його відносності. Концепція «тісного часу» тлумачиться і як філософська категорія, і в дусі соцканону, де представники нового режиму, люди праці показані переможцями. Простір, зокрема залізнична станція як символ життєвої зупинки, стає знаковим та ілюструє соцреалістичну опозицію «колективного – приватного» простору, видозмінюється лише з плином часу, символізуючи й статику, й мінливість водночас, оприявнюється з мотивом бездомності, дороги, руху.

У тексті І. Кочерги, позначеному впливами як символістської, так і соцреалістичної поетики, автор оригінально втілив мотив часу з його містифікацією та полілогом різних відчуттів та бачень хроносу персонажами, що посилюється відповідною настроєвістю та мотивами відчаю, хаосу, роздвоєності. ореол містичності, що має образ Карфункеля, поглиблюється мотивом карткової гри, популярним в літературі ХІХ—ХХ століття, що підкреслює відносність людського життя, домінування закономірностей та випадковостей у культурі. Розкриває авторський задум прийом повторення дії, коли автор на початку і в фіналі твору ніби зводить персонажів разом в межах одного художнього простору, що створює кільцеву композицію.

Розділ 4

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ДРАМИ МИРОСЛАВА ІРЧАНА «ОТРУТА»

Одним із завдань сучасного українського літературознавства є необхідність переосмислити мистецьке значення літератури соціалістичного реалізму, художнього методу в культурі, зважаючи на актуальність дослідницької стратегії, пов'язаної з антиколоніалізмом («альтернативний антитоталітарний дискурс» [Сінченко, 2011]). Як вважає О. Сінченко, «соціалістичний реалізм можна визначити як метастиль» [Сінченко, 2011], у якому панівними стають «ідейні кліше», пріоритет змісту над формою, транслювання єдиної ідеології, тож визначальними рисами напряду є історичний, політичний оптимізм, тенденційність, героїчний пафос, дидактична функція, мотив перетворення дійсності заради «вищої ідеї» тощо. Разом із тим серед науковців немає однастайності щодо осмислення феномену: на думку одних – це різновид кітч, масової культури (Т. Гундорова [Гундорова, 2008], Т. Свербілова [Свербілова, 2006], Л. Скорина [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009]), інших – полінаціональне явище (І. Захарчук [Захарчук, 2006], В. Хархун [Хархун, 2010]). Соціалістичний реалізм стає предметом досліджень таких науковців, як З. Голубєва [Голубєва, 1967], Д. Марков [Марков, 1975], А. Синявський [Синявський, 1990], А. Упіт [Упит, 1959], Ю. Хатюнін [Хатюнін, 1968], пізніше – І. Дзюба [Дзюба, 2003], М. Жулинський [Жулинський, 1987], Д. Наливайко [Наливайко, 2007], О. Сінченко [Сінченко, 2011] та інші.

Слід звернути увагу на тенденції, які передували цьому художньому методу. Так про перше п'ятиріччя після подій 1917 року С. Єфремов в «Історії українського письменства» пише, що панує «розмежування ідейне, оця калейдоскопічна зміна думок, напрямів, мод, манер...» [Єфремов, 1924, с. 471]. Драматургію цього періоду він називає «глибоко симптоматичною

річчю» [Єфремов, 1924, с. 472] та вказує на репертуарну одноманітність: театральне життя, за критиком, «виходить здебільшого на ефемериди, на шумовиння, яке несеться суєтливо на бурхливій хвилі, але само і не бурхливе...» [Єфремов, 1924, с. 473].

О. Кисіль у роботі «Новий український театр» згадує про становлення «революційного театру», зокрема про перші спроби постановок «Театру ім. Михайличенка» та «Березолу», важливість ідейного виховання глядача, відобразити «...прагнення й світогляд пролетарської класи, надаючи їм художніх театральних форм» [Кисіль, 1925, с. 160]. В основу нового театру закладено ідею ритму та руху (увага до акробатики), спроби іншого розуміння театрального мистецтва – декорування, конструювання, гримування тощо. Визнаючи «ідеологічну непридатність» старого українського та європейського театру попереднього десятиліття, нагально постає питання про репертуар нового «поетичного театру» [Кузякіна, 1958, с. 14]. Можливості творчого пошуку драматургів агітаційного театру обмежувались подекуди графоманством, комуністичною ідеологією, однотипною рекомендованою методологією написання п'єс, викладеною в журналах «Сільський театр», «Плужанин». Ю. Смолич підкреслював, що драматичну форму, яка б «прямолінійно й кострубато розв'язувала б поточні гасла дня» [Смолич, 1927, с. 156], назвали п'єсою-агіткою. Варто звернути увагу на такий різновид жанру, як «авторська агітка», наприклад, п'єси «Люде, чуєте» Д. Бедзика, «Дванадцять» Мирослава Ірчана тощо.

На думку дослідників, саме агітку можна вважати першим соцреалістичним жанром, наприклад, «Бунтар» Мирослава Ірчана [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009]. Агітаційні твори, як переважно пропагандистські тексти, мали подібну тематику, їм властива тенденційність, подекуди примітивність, фабульна «штампованість», інтертекстуальність, декламатизм, оптимістичний, ідеологічно вивіреним фінал, натомість у межах жанру були представлені і формотвірні експерименти, зокрема фрагментарність, монтажність, плакатність, схематизм [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009].

Найбільше, за твердженням Я. Мамонтова, у подібних творах «страждає» сюжет та образність: «Люди лише ходять або метушаться в тій чи іншій обстанові» [Мамонтов, 1924, с. 202—203]). Основні драматичні конфлікти – непримиренне протистояння між представниками нового та старого часу та низка побічних, що, як правило, не були вповні розроблені через недостатньо високу художню культуру авторів або запити адресатів.

Образотворення, групування персонажів підпорядковуються ідеологічному конфлікту та базується на протиставленні «свій-чужий», характеризується схематичністю, новим та єдино можливо позитивним героєм стають народ, пролетаріат, революціонери [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009]. Існування такого жанру, а згодом його змісто- і формотвірні трансформації підготували ґрунт для появи таких п'єс, як, наприклад, «97» М. Куліша в 1924 році, що засвідчили формування нового професійного театру [Качуренко, 1965; Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009]. Серед представників цього періоду виділяють Я. Мамонтова, І. Кочергу, Мирослава Ірчана, І. Дніпровського, І. Микитенка, О. Корнійчука, Л. Первомайського, твори яких суттєво відрізнялись від попередніх і за своїми ідейно-художніми особливостями були нерівнозначні. Спротив з боку критиків, а отже, і влади, мали експресіоністичні спроби Л. Курбаса, М. Куліша, М. Івченка, О. Карманюка, у яких вбачали порушення правил радянської етики. Спостерігається тематичне оновлення драматургії цього часу (теми громадянської війни, революції, митця та мистецтва («Патетична соната» М. Куліша), урбанізації та індустріалізації («Любов і дим» І. Дніпровського), пошуку нових життєвих орієнтирів («Майстри часу» І. Кочерги), зміна проблематики, наприклад, актуалізуються політична, виробнича та антирелігійна («Княжна Вікторія» Я. Мамонтова, п'єси І. Микитенка, О. Корнійчука тощо). Новим героєм стає «міфологізований образ пролетаря» [Працьовитий, 2004, с. 10] як носій комуністичної ідеології і котрий частотно представлений багатьма п'єсами ідеологічно заангажованого театру. Нерідко автори звертаються до зображення образу «нової жінки», яка відмовляється

від ролі матері, дружини, коханої та долучається до творення новітньої історії, певними рисами характеру уподібнючись до моделі поведінки чоловіка (твори М. Хвильового, драматургія І. Дніпровського та І. Кочерги). Від агітки драми цього періоду зберігають тенденцію до використання масових сцен, у яких репліки неперсоналізованих дійових осіб мали бути пронизані «усвідомленим оптимізмом» [Михайлин, 1989, с. 141].

Наступні 1930—1939-ті роки літературознавці називають періодом «соцреалістичної української драматургії», коли державний контроль починає функціонувати на законодавчій основі (постанови ЦК ВКП(б) 1931 та 1932, 1937 років [Годун, 2011]). Основу професійного театру складатимуть ті ж представники політично заангажованого театру, які розпочали свою діяльність у другій половині 20-их років ХХ століття (І. Кочерга, І. Микитенко, О. Корнійчук, Л. Первомайський та ін.). Популярності набувають міжжанрові утворення (зокрема твори Л. Первомайського та І. Кочерги), на репертуар впливає проблематика та поетика п'єси-агітки, а також художній метод соцреалізму, який починає все активніше впливати на творчість митців: тематика подекуди була пропагандистською, обрана «у світлі соціалістичних перспектив з комуністичних позицій» [Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934: Стенографический отчет, 1990, с. 410], вона посилюється дидактизмом, що пов'язано з настановою на ідейне виховання, зменшення «шкідництва» [Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934: Стенографический отчет, 1990, с. 45] (наприклад, «Соло на флейті» І. Микитенка), зверненням до соцміфу [Кремінська, 2005]. Завершується період повним припиненням естетичного розвитку української драматургії, що безпосередньо пов'язано з тоталітарними репресіями.

Перехід на засади соцреалістичного реалізму дослідники, зокрема О. Сінченко, аргументують тим, що той «гарантує численні привілеї, громадянський і матеріальний статус письменникові» [Сінченко, 2011]. Становлення Мирослава Ірчана як літератора відбувалося у фарватері літератури пізнього модернізму та соціалістичного реалізму, про що він писав

у власних автобіографіях: «Посередині стояти... не можна, бо посередині – це значить – смерть революційного письменника як творця» [Ірчан, 1932, с. 34]. В. Бобинський, з яким перетинались життєві шляхи А. Баб'юка, наполягав на тому, що потрібно убезпечити українських митців від західного символізму (ідеться загалом про модерністичні впливи), «що збивав з національної дороги розвитку письменство й культуру Галичини, яку всіляко треба розчищати від в'язкого намулу сліпо запозиченої модерності» (Цит. за [Хороб, 2008, с. 10]).

Свою журналістську, літературну діяльність письменник починає у 20-ті роки ХХ століття, його записи та драми здебільшого викривальні та агітаційні (1920 р. – «Їх біль» і «Дві жертви»; 1921 р. – «Бунтар»; 1922 р. – «Безробітні»; 1923 р. – «Дванадцять»; 1924 р. – «Родина щіткарів»). Твори Мирослава Ірчана мають риси поезики агітки 1920-их років. С. Єфремов так влучно характеризує радянську публіку цього періоду: «Публіка йде сюди, як у цирк і, як у цирку, й поводитьсь. Лузають насіння, галасують, стукотять» [Єфремов, 1997, с. 208]. Повернувшись у 30-их роках ХХ століття в Харків, драматург відзначає, що йому тут «рідно й радісно»: «...навіть пилюку оту ковтаю без нарікань» (Цитуємо за листом до І. Навізінського від 4 серпня 1929 р.). 1933 року його заарештовують після розмови з П. Постишевим за приналежність до закордонної Української військової організації; на Соловки його відправлено за статтю про контрреволюційну діяльність та розстріляно 3 листопада 1937 року. Творчості Мирослава Ірчана властиві символістські та експресіоністські риси, що, як зауважує Г. Семенюк, певно, наслідувані від молодомузівців або західноєвропейських митців: «експериментальність драматургії М. Ірчана визначалась пошуками нової тематики, адекватної революційній епосі» [Семенюк, 1993]. У драмах «Родина щіткарів» та «Радій» («Отрута») драматург для сюжетотворення використовує інформацію з газетних повідомлень, зберігаючи фабульне зчеплення подій, але зміщує увагу дійових осіб із соціально-класової площини на внутрішньо-психологічну: «...тягла, очевидно, настанова на символічність художньої ідеї

і загальна трагічна настроєність, похмурість поетичного колориту...» [Новиченко, 1958].

Експресіонізм, як пише В. Агеєва, «був дуже близький тим митцям, які щиро хотіли “слухати музику революції”» [Агеєва, 1997, с. 180]. Цього ж висновку доходить й О. Білецький, назвавши експресіонізм «мистецтвом кричати», «що покликане струснути буденну людину, проїняти її жахом заради виведення зі стану відстороненого споглядання й естетичного переживання дійсності...» [Білецький, 1925]. Вплив на пряму, за твердженням К. Шахової, був настільки сильним, що знайшов собі місце «в рамках інших естетичних систем, котрі також входять у модерн» [Шахова, 2005, с. 34]. На думку Т. Свєрбілової, експресіонізм на початку 1930-х рр. сучасним літературознавством та театрознавством розглядається вже як постявище, або постекспресіонізм [Свєрбілова, Малютіна, Скорина, 2009].

У роботі ми пристаємо до думки дослідників, що драма «Отрута» (перший заголовок – «Радій») має риси поезики соцреалізму та експресіонізму [Свєрбілова, Малютіна, Скорина, 2009]. Композиційно твір складається з чотирьох дій, сюжетна схема твору нескладна. Події п'єси «Отрута» відбуваються на годинниковій фабриці «в Америці за нових часів» [Ірчан, 1929], робітники якої хворіють на таємничу та страшну недугу. Загадка розкривається завдяки Герисону, асистентові лікаря, який знайшов причину невідворотної смерті – використання у виробничому процесі радію, що входив до складу люмінісцентної фарби. Перед глядачами розгортається гостра інтрига: бажання наживи Мекдугела, власника фабрики, та його маніпуляції з лікарем Ендерсоном, асистентом, аби вони мовчали, підкуп Нелі, дружини Герисона, та, врешті-решт, викриття причини хвороби її чоловіком. Завершується драма промовистим, переможно-приреченим страйком робітників: «Нема ніякої сили, що могла б повизбирувати отрутний радій з їхніх організмів і відвернути смерть... Але вони так люблять життя» [Ірчан, 1929, с. 110]. Герисон збрехав, адже ліків в нього жодних не було, наприкінці

дії у душі плакатного прийому герой розгледів, що він «жебрує життя» [Ірчан, 1929], а страйкарі його виборюють.

Основним конфліктом, характерним для драматичних творів цього періоду, залишається «класова боротьба». Прикметно, що у стосунках асистента Герісон з іншими робітниками відчувається соціальна дистанція, як аргумент подаємо репліку Нелі щодо фамільярного ставлення Джана до нього [Ірчан, 1929, с. 57]. Макдугел відмовляється приймати пролетарську ідеологію, мовить «штампованими» фразами: «Я, докторе, від життя беру для життя те, що бачу», «По-американськи» [Ірчан, 1929, с. 13]. Негативний з погляду радянської ідеології персонаж, Макдугел, як носій інших цінностей, представник старого світу протистоїть новому, передовому [Ірчан, 1929, с. 51]. Драматург підкреслює, наскільки матеріальне тяжіє над сенатором, власником фабрики, зокрема у сцені, коли втрата грошей асоціюється для нього з війною, холодним фронтом: «Це війна, у війні виграє той, хто хитріший і хто не тратить спокою» [Ірчан, 1929, с. 66].

Мирослав Ірчан загострює основний конфлікт уведенням особистісної колізії доктора, вибір якого – між почуттями та громадським обов'язком, між грошима та правдою. Тож ситуація, у якій діють помічник доктора Герісон та його дружина Нелі, додатково викриває ідейні розбіжності подружжя. Вагітна жінка стає жертвою обставин, адже вона, як і інші, певний час пропрацювала на фабриці та отруїлась частинками радію: «Ти їх обдурив, обдури й мене. ...Я хочу жити, Вільяме, жити! Що буде зі мною? Що буде з нами? Що буде з нашою дитиною, що ще повинна пройти?» [Ірчан, 1929, с. 111]. Натомість внутрішній конфлікт Герісона розв'язується на користь недосяжної ідеї перебудови дійсності, персонаж зраджує Гіппократовій клятві, власній честі та совісті задля заспокоєння робітників, діє за принципами соцреалістичного канону, за яким він є героєм-жертвою: «І я далі буду обманювати їх. Я даватиму їм звичайну воду замість ліків і вмовлятиму, що вона допомагає. ... Вони помруть, але до останнього видиху в них буде надія...» [Ірчан, 1929, с. 110—111]. Дійова особа заперечує можливість

самостійного вибору життєвої позиції: «...наша отрута гірша, як їх. Бо їх отруїв радій, нас – життя. Тому ми не такі, як вони... Хоч би ми й не хотіли, ми потягнемось у хвості життя аж до назначеного нам кордону» [Ірчан, 1929, с. 111]. Втрата героєм страху засвідчує екзистенційну зустріч зі смертю та залучення «тоталітарної матриці», звідси стани тривоги, відчаю, втрата самоідентифікації, що прирівнюють його до напівмертвих робітників. У творчій спадщині драматурга відповідно до соцканону простежуємо тенденцію до зображення ідейних фанатиків та їхніх антагоністів: Ярослав Жванський й Люся («Бунтар»), Івась та Ада («Родина щіткарів»), Адам Микитюк та Оленка («Підземна Галичина»), Герісон та Нелі («Отрута»). Такі дійові особи не припускають можливості для міжкласових стосунків та ладні зректися почуттів або приректи найближчого на смерть в ім'я ідеї.

Важливого значення набуває у п'єсі ще одна конфліктна ситуація, за допомогою якої Мирослав Ірчан зображує жорстокість і ворожість фабричного, індустріального світу, що знецінює людське життя, тож головною метою людини стає виключно виживання: «Найстрашніша недуга – це дешевизна людського життя, я сказав би, робітничого життя...» [Ірчан, 1929, с. 35]. У сприйнятті героями смерті виявляється суголосність авторській філософії до вчень А. Шопенгауера, С. К'єркегора, М. Гайдеггера, К. Ясперса, А. Камю, у працях яких утверджується думка про те, що життя – невпинна боротьба зі смертю: «На протязі довгих років ви працювали й не знали, що за вашими плечима кожної хвилини, кожної години стоїть смерть» [Ірчан, 1932, с. 83—84]. Смерть, отже, «розцінюється як базовий екзистенціал людського буття» [Девдюк, 2019, с. 76].

Місцем дії твору є США, держава з відмінною капіталістичною системою, що буде контрастувати з так званою соціалістичною системою Радянського Союзу. Такий авторський вибір виявляє настанову на виховання мілітаристської свідомості, зображення ж профспілкової лінії в дусі часу підкреслює «перевагу» соціалістичної системи над капіталістичною

(«буржуазією»). Для Макдугела як власника підприємства надзвичайно важливо виконати багатоприбутковий контракт: «...в мене є замовлення на 500 тисяч годинників, що світяться, і 100 тисяч компасів. Все це для армії» [Ірчан, 1929, с. 45]. Мирослав Ірчан також згадує в тексті військові американські кампанії, що вводить у твір мілітаристичний мотив, важливий для радянського дискурсу. Умови праці на годинниковій фабриці певною мірою нагадують економічний експеримент радянської п'ятирічки, у пріоритеті якої була гонитва за результатом, але, якщо в Радянському Союзі на ідейному рівні праця він конотується мотивом перетворення світу, то при зображенні капіталістичної держави на контрасті наголошено на владі грошей: «Нам платили від кількості нарисованих годинників, і всі ми намагалися нарисувати якнайбільше» [Ірчан, 1929, с. 84; Ірчан, 1929, с. 53], де легалізовані дитяча (шістнадцятирічна Джені прирівнюється до повноцінного працівника: «Соромся. Ти ж не дитина!» [Ірчан, 1929, с. 22]) та жіноча праця («Дівчата більше слухняні та невибагливі. Задовольняються найнижчою платою» [Ірчан, 1929, с. 20]); діє заохочення робітників («Фабрика даватиме нагороди переможцям у спортових забавах...» [Ірчан, 1929, с. 53]). Принизливо виглядають мізерні надбавки за мовчання та виплати родинам загиблих на виробництві. В образі Нелі, яка вимушено йде працювати, ми бачимо втілення ідеї жіноцтва патріархального суспільства: героїня не відмовляється від традиційної ролі матері, дружини, господині.

Директор про надане місце роботи говорить піднесено та нескромно, що в загальній концепції твору звучить іронічно: «Моя фабрика – це, швидше, санаторій. Чиста, робота легка і взагалі...» [Ірчан, 1929, с. 12]. (У цьому контексті пригадаймо «Санаторійну зону» М. Хвильового, тож «машинізація», індустріалізація, уособлює тоталітаризм державного апарату, черговий засіб упокорення людини, відтак панівними стають мотиви туги, тривоги, зумовленої невідповідністю ідеалу та дійсності та очікуванням смерті від невиліковної хвороби). Ще однією характерною рисою експресіоністської естетики постає абсурдизм.

Абсурдність світу, художньо змодельована Мирославом Ірчаном, виявляється в образній системі, пафосності, екзистенційній проблематиці, у стані зображуваного образу-світу, що перебуває в очікуванні на смерть. Характерно, що в основі соцреалістичної контраверсії світових політичних систем, що вибудовуються за координатами «Захід – Схід», лежать суттєві соціальні відмінності. Східний, радянський, презентує модель індустріального світу, у якому панує гасло «наздогнати і перегнати капіталістичний світ», альтруїстичне бажання від- чи розбудувати навіть ціною власного життя «завод» й чинити опір ворогам, які протистоять цьому, він у літературі цього періоду, звичайно, зображується виключно позитивно. Так, у драмах «Дівчата нашої країни» і «Справі честі» І. Микитенка іноземців дивує виробництво СРСР, не менш «показовими» є виробничі п'єси І. Дніпровського, М. Куліша та О. Корнійчука. Натомість західний світ має інші цінності, асоціюється зі смертю, хворобою, хижацтвом, зубожінням, голодом. Як справедливо зауважила Т. Свєрбілова, у протистоянні двох світових систем (соціалістичної та капіталістичної) робітниче середовище «суттєвих суперечностей немає» [Свєрбілова, Скорина, 2007], що ілюструє ідею єдності пролетарів.

Символізм отрути, що міститься в годиннику, набуває концептуального ідейного значення. Мотив жертви індустріального світу найповніше простежується в образах заражених радієм робітників, що поглиблюється із розгортанням конфлікту, експресіоністською гіперболізацією мотиву смерті, відтак у п'єсі порушується ідея вимирання «без можливості відродження чи новонародження» [Свєрбілова, Малютіна, Скорина, 2009]. Знаково, що подарунком на іменини Макдугела стає труп юнака – єдиного сина Бенермена: «Не міг ніколи зложити подагунку, а ось сьогодні, в день ваших іменин, пгійміть від мене гозложене, мегтве тіло єдиного сина – Валтега» [Ірчан, 1929, с. 72].

Вагомою рисою соцреалістичної драматургії є групування персонажів із переважно однозначним поділом на «позитивних» і «негативних». У драмі

таким позитивним носієм єдиноправильної ідеології з погляду соцканону стає Джан Фрейзер, репліки якого ілюструють комуністичні політичні тези, наприклад, «Сьогодні кожного, що говорить правду й стає на оборону життя людини праці, звать комуністом» [Ірчан, 1929, с. 36; с. 38]. Персонаж висловлюється політичними штампами й постає адептом радянської версії соціалізму: «О, якою чарівною, якою неймовірною казкою здається та заокеанська картина...» [Ірчан, 1929, с. 38]. Він як людина праці зображується позитивно, натомість менш свідомі його колеги переривають виробничий процес. П'єса Мирослава Ірчана має риси виробничої драми, яка на меті мала виховну функцію, викоренення шкідництва. Неперсоніфіковані автором образи робітників у репліках відповідно до соцканону говорять про Америку: «Де отруюють робітників, щоб багатіти. Америка. Пекло, ось що» [Ірчан, 1929, с. 100]. У творі наявне цитування основних радянських політичних міфів, що вважаємо прикладом інтертекстуальності. За логікою соцреалістичного канону, винятковими в усіх сферах суспільного життя постають люди фізичної праці (зокрема пролетаріат) (В. Хархун), звідси відчутною є зверхність, подекуди навіть поблажливість до людей розумової праці: Герісон дає робітникам безпідставну надію на життя, відтак автором показано складний процес внутрішнього вибору персонажем.

Усю четверту дію текстуально охоплює опис страйку, у якому на перший план у дусі радянської п'єси-агітки висувається образ народної маси на чолі з профспілковими керівниками. Фабричні працівники «Отрути» замість імені мають лише номери або вказівку на фах, що вказує на типізацію образів (митці в українській драматургії нерідко вдаються до цього новодраматичного прийому, наприклад, «Яблуневий полон» І. Дніпровського, «Майстри часу» І. Кочерги). Для письменника цей прийом є повторюваним в його поезиці, зокрема, зустрічаємо подібне в його творах про повстанські та громадянські рухи («Підземна Галичина», «Бунтар», «Дванадцять»). Якщо для п'єс-агіток властиве використання чималої кількості дійових осіб, то соцреалістична

драматургія поступово відмовляється від такого нагромадження персонажів. Залучення масових сцен, у яких порушено оніричний мотив, має винятковий ефект на реципієнта та відповідає запиту на особливу настроєвість драми, перегукуючись з основними засобами експресіонізму, зокрема це такі емоції, як піднесеність, «гарячковість» [Велимчаниця, 2007], емоційність. Оніричний мотив, що конотується образом радянської дійсності, також представлений у творчості митців пізнього модернізму, наприклад, перший фінал п'єси «97» М. Куліша ілюстрував абсурдність зовнішнього, бюрократичного світу, але підтекстово дискредитував пропаговані ідеологеми, чому його, зрештою, було змінено автором. У літературі цього періоду, на думку Т. Свербілової, слід розрізнити три форми зображуваного стану зміненої свідомості: перший – стан екстазу об'явлення; другий – стан ейфорії безумства та стан катабазису; третій – сон до смерті, сон перед смертю, сон як порог смерті [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009].

Особливе місце в дослідженнях З. Фрейда посідає символізм сну, який наголошував, що сновидіння апріорі не можуть бути безглуздими чи безладними [Фрейд, 1991], ця думка була розвинена згодом учнями психоаналітика, зокрема Г. Юнгом, О. Ранком, художньо втілена плеядою модерністів, особливо у творчості сюрреалістів. Наприклад, це діагностування лікарем Ендорсоном у робітників неврозу («В нього просто невроз» [Ірчан, 1929, с. 40]), що актуально для літератури модернізму, де ця хвороба стає знаковою. Цей мотив близький до семантики смерті як вічного сну і самогубства, єдиноможливого виходу в екзистенційному конфлікті. Мотив сну суголосний передчуттю смерті, коли номен «сон» прирівнюється до «смерті»: «Що це? Жахливий сон чи правда? Де ми? Хто ми? Хто нас чує? Хто нас бачить? Я не хочу вмирати» [Ірчан, 1929, с. 87, с. 33], зіставляється із сомнамбулічним станом: «Ходжу і сплю, і спати хочу, і спати не хочу, і мучать сни...» [Ірчан, 1929, с. 94, 95]. Герої відчують себе за життя вже мертвими, отруєними реальністю. Драма сповнена художніх деталей, що ілюструють «екзистенціал смерті»: отрута, марення, сон, біль, трупи,

божевілля, сльози, невідомість, тривога, передчуття, вони посилюються кольоровою бідністю, звуковими та зоровими ефектами. Символічні образи асоціюються зі смертю (порівняймо з передчуттями смерті дійовими особами символістської одноактової п'єси «Сліпці» М. Метерлінка). В експресіоністському дусі персонажі Мирослава Ірчана виголошують свої передчуття-настрої: кожен заражений робітник фабрики переживає особистісну трагедію, відчуває страх перед невідомою хворобою: «Отрута. Я відчуваю, як вона плазує по моїх жилах. Я відчуваю, як вона точить мої кістки» [Ірчан, 1929, с. 95, с. 94, с. 95, с. 90]. Важливо згадати й про образ Розі Дорбар, згоряння від хвороби якої відбувається протягом однієї дії. Колишня робітниця фабрики морально й фізично приймає смерть як порятунок, вбачаючи у ній єдину панацею від хвороби: «Отрути мені дайте, я не можу. От-р-у-у-т-и!» [Ірчан, 1929, с. 37].

У третій та четвертій діях стани безумства, марення, забуття є засобами сугестії та сенсотвірними рисами драми, зокрема, це поява Бенермена та «сп'янілої» протестним рухом робітничої маси, при чому опис останньої текстуально охоплює майже всю четверту дію: «Навіть засуджений на смерть до останньої хвили думав про життя» [Ірчан, 1929, с. 92, с. 94]. У фінальних картинах робітниками вербалізовано основні ідеологічні константи, які посилено подекуди надмірною патетикою: «За тих, що вмерли, і за тих, що живуть» [Ірчан, 1929, с. 89].

З-поміж поетикальних особливостей «Отрути» Мирослава Ірчана варто назвати використання візуальних та звукових, кінематографічних ефектів, символів у художньому світі твору. Драматична ремарка письменника, що характерно і для модерністської, і нової соцреалістичної п'єси, наприклад, І. Кочерги та Я. Мамонтова, нелаконічна, містить описові та ліричні елементи, виконує не лише інформативну, а й сугестивну функцію, за її допомогою в текст вводяться акустичні та зорові ефекти. У діалогах варто звернути увагу на численні паузи, які так само наявні й у ремарках. Вони вказують

на розгубленість, душевну непевність, тривожність героїв, на відсутність зв'язку, порозуміння між персонажами.

Звукові ефекти в п'єсі представлені в останній дії, пов'язаній із робітничим страйком, про який сповіщає гучний гудок: «З лівого боку чути далекий гудок фабрики, потім дужчий, що до нього долучається більше голосних гудків» [Ірчан, 1929, с. 101, с. 102]. Цей звук не тільки натуралістично відтворює колективну систему сповіщення, він також використовується автором для створення напруженої атмосфери, увиразнення ключового моменту конфлікту. До мітингу поступово долучаються металурги, залізничники, текстильники та інші робітники, тож драматург створює масову сцену, публіка якої охоплена станом ейфорії безумства [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009], дикою радістю: «Ми не самі! За нами тисячі!» [Ірчан, 1929, с. 102]. Серед наявних у драмі звуків також можна назвати контрасти шуму фабричного залу або його мертвої тиші, що використовуються як спеціальний звуковий ефект, а також поліцейського свистка, «дужої» пісні тощо. Переважання шуму, його контрастування з тишею оприявнюється в ключових моментах розгортання конфлікту. Звуки ридань, схлипувань, зітхань використовуються для створення гнітючої атмосфери, сугестуючи настрої тривожного передчуття й стаючи звуковим супроводом твору.

Зорові ефекти пов'язані з оформленням сцени, про що написано в ремарках, та із зовнішнім виглядом (гримуванням) героїв, адже уражені радієм робітники були схожі на справжніх мерців: «...і всі ви – лиш безформна купа м'яса» [Ірчан, 1929, с. 95, с. 96]. Символічною у драмі є зміна художнього простору: перша, друга та треті дії відбуваються в закритому, камерному просторі, натомість четверта – поза межами фабрики, на вулиці, відтак світла на відкритому, необмеженому стінами просторі стає більше. Про використання експресіоністичної поетики свідчить превалювання контрастних або темних кольорів, декорації з сукна, які символізують фабрику та її робітничі зали, виконані переважно у чорних тонах. Звідси такі похмурі, хаотичні картини, які асоціюються в рецепієнта з апокаліптичними

предвісниками катастрофи: «В кожному годиннику, що ви розмальовували його, є частина життя тих, що вже померли. В кожному числі години ховається найлютіший ваш ворог. Це радій» [Ірчан, 1929, с. 83].

Отже, фінал драми є відкритим, що відповідає засадам «нової драми» й підкреслює абсурдність протистояння як Макдугела профспілки, так і внутрішньої боротьби Герисона. Капіталістичний світ, у якому перемагають соціалістичні ідеї, робітнича рівність, за авторською логікою, має шанс на життя та оновлення, відродження.

Мирослав Ірчан наділяє художній час та простір символічним значенням. У драмі немає вказівки на конкретний історичний час та місце подій, є лише натяки на те, що сюжетна дія відбувається після Першої світової війни, на початку 1920-их рр. Прототипом стали реальні події в Нью-Оренджі, про що можна дізнатися з мемуарів автора [Ірчан, 1932, с. 34], разом із тим воно в драмі лишається без назви. Топос міста, припускаємо, для рецепієнта не є настільки значущим, семантично важливішими стають образи фабрики та виробничої контори.

Категорія часу є концептуальним складником основного конфлікту твору: причиною смерті персонажів стає радієва хвороба, що розвивається протягом чотирьох років («Два роки на фабриці. Два роки з тобою – чотири» [Ірчан, 1929, с. 61]). Час, хвороба (отрута) керують і безпосередньо визначають термін життя персонажів. Для дійових осіб він, залежно від авторської концепції, здатен ущільнитися та розтягуватися, панує над долями персонажів. У тексті події розвиваються хронологічно, лінійно, що простежується текстуально – у ремарках, зміні пори доби та символічно – у знаках із часовим значенням. Поряд із цим в експресіоністському хронотопі постають образи «безчасовості», «позачасовості», що оприявнюється у сценах із хворими робітниками.

Отруєння змінює відчуття плину часу для персонажів, заражених робітників; натомість незаражені робітники продовжують існувати з іншим відчуттям часу, на що вказує його залежність від особистих психологічних

факторів. За антропологом Е. Лічем, категорія часу мислиться у двох аспектах: «одне – пов'язане з поняттям повторення, а друге – з поняттям неповторення, чогось невідворотного» [Leach, 1962]. Так у творі неминучість смерті асоціюється із «неповторним часом», а соціалізм як етична опозиція до зображуваного світу акцентує ідею наближення повторюваності часу, його відтворення в майбутньому. Психолог Д. Арлоу вважає, що людині властивий «бунт проти тиранії часу, особливо проти нашого призначення, яким є знищення, тобто смерть» [Arlow, 1984, 1986], і тому такою важливою в концепції твору є надія робітників на порятунок від смертельної хвороби. Мотив плину часу у драмі конотується з мотивом перетворення світу (наприклад, образ загірної комуни у творі М. Хвильового, голубого ніщо М. Куліша тощо). Подібні ідеї представлені в п'єсах Г. Кайзера, Е. Сінклера.

Образність фабричного простору поєднує в собі не лише романтично-утопічний, але й містичний та соціальний аспекти, адже він насамперед пов'язується з урбаністичною культурою модернізму, індустріалізацією. У соцреалістичній культурі мотив заліза стає знаковим, візійним (І. Дніпровський «Любов і дим» (перший варіант заголовка твору – «Псалом залізу», М. Куліш «Вічний бунт», І. Микитенко «Кадри», «Вуркагани», П. Тичина «Псалом залізу. II, III»), символізує безчасся, міцність, що пов'язано з машинізацією суспільства. Автор оригінально розподіляє добовий час: зав'язка твору відбувається ввечері (проміжний період між днем та ніччю), у вітальні доктора Ендерсона чи конторі фабрики (сцени II дії).

Важливого значення набувають міфологеми антибудинку, дитини та руху (образи шляху, ритм відліку часу), адже, як справедливо зауважують дослідники, під час соціальних потрясінь головні прикмети образу будинку, у якому панують гармонія, сімейні цінності, захищеність, розмиваються, зникають, і панівними в літературі цього періоду стають образи «не-дому», «антидому», «бездомності» (порівняймо з п'єсами «Народний Малахій», «Маклена Граса», «Вічний бунт» тощо) [Кремінська, 2008; Бондар, 2020]. Будинок (оселя) перестає бути «безпечним ґрунтом», він більше не тримає,

не прив'язує людину до цього світу і не дає їй відчуття впевненості у своєму майбутньому, закоріненості, зв'язку з родом, традицією. Жоден із персонажів не згадує про власний дім або про своє минуле, що ніби вказує на неприв'язаність дійових осіб до певного простору. Образ «дому» в «Отруті» набуває і соціальної знаковості, його заступає фабрична зала, профспілкова контора, що загалом характерно для драматургії автора. Відзначмо, що в «Майстрах часу» І. Кочерги також зустрічаємо згаданий мотив, що тісно пов'язується із мотивом незакоріненості, який оприявнюється через топос залізниці. В обох аналізованих нами драмах колективний простір, що заміщує приватний, виконує компенсаторну функцію. Оживлення «залізного світу» ми можемо порівняти із метафорою: життя – дія, у нерівному протистоянні з машиною людина як частина системи програє і вмирає, натомість машина продовжує існувати.

Символічно, що в перших трьох діях простір показаний як закритий, тісний, обмежений стінами, зокрема зала, вітальня, кабінет, контора, натомість у четвертій дії – відкритий (вулиця, територія виробництва). Замкнутий простір фабрики посилює драматизм центрального конфлікту: саме тут виникає хвороба й розвивається до масштабів епідемії. Хвороба як маркер смерті зводить персонажів до абсурдних вчинків, позбавляє їх вибору, часу, існування, що підсилюється оніричними станами та екзистенційною мотивікою, зокрема відчуттями відчаю, хаосу буття, самогубства, пригніченості, роздвоєності, зображенням приреченості, страху, закинутості, оприявнюючи безпомічність героїв (пригадаймо пронизливу драму «Мертві без поховання» Ж.-П. Сартра).

Висновки до розділу 4

У драмі «Отрута» Мирослав Ірчан звернувся до одного з найпоширеніших конфліктів у 1920—1930-ті роки – класової боротьби. Художньою особливістю, на думку дослідників, є колізія таємничих смертей на фабриці невеликого американського містечка. На поетикальному рівні простежуються

як звернення автора до поетикальних рис соцреалізму (політична інтертекстуальність, агітаційність, масовість, схематичність, канонічна штампованість), так і експресіонізму (залучення зорових, звукових, кінематографічних ефектів, сугестійна колористика, символізм, низка відповідних мотивів – відчаю, самогубства, безумства, роздвоєності, тривожності). Внутрішній конфлікт Герисона постає проявом морального розладу особистості, який не залежить від таких зовнішніх обставин фіналу драми як незавершеність, відкритість.

На перший погляд, хронотоп п'єси узгоджується із побудовою та змістом провідного соцреалістичного конфлікту. Неназване американське містечко, прототипом якого став Нью-Орендж, виступає ареною подій, на якій Мирослав Ірчан намагається розв'язати проблему людини і часу в контексті соцканону та експресіонізму. Звичний для класичної драматургії дім заступає фабрика, профспілкова контора, лабораторія як маркери індустріально-урбаністичного світу. Мотив часу простежується в ремарках, вузіально-акустичних ефектах, часових символах. Сюжетно він пов'язується із лейтмотивом хвороби, її каталізацією, викриттям, смертю робітників. У модернізмі теорія щільного часу, хроносу на пряму конотується із мотивами перетворення світу та екзистенційними, зокрема тривогою, тугою, страхом, смертю, жертвоприношенням, передчуттями, реакціями на карколомні події сучасності. Радієве отруєння, як продукт індустріального та наукового розвитку, посилюється оніричною образністю, зображенням хворобливих станів дійових осіб (масові сцени). Змінюється відчуття плину часу, заданий годинниковим мотивом, він має властивість сповільнюватись, прискорюватись, забирати життя.

ВИСНОВКИ

Об'єктом вивчення у кваліфікаційній роботі є п'єси «Отрута» Мирослава Ірчана та «Майстри часу» І. Кочерги. Обидва драматурги посідають важливе місце в плеяді митців 20–30-их років ХХ ст., проте їхня творчість вивчалася літературознавцями нерівноцінно через низку історико-політичних причин. Тому, як засвідчив наш аналіз, вивчення п'єс І. Кочерги не мало штучних перерв, на відміну від студій Мирослава Ірчана. На поетику обох творів митців мала вплив західноєвропейська драматургія. Разом із тим в аналізованих текстах, які належать до пізнього модернізму, наявне звернення до соцреалістичного канону, діалогу між елітарною та масовою культурами (О. Красильникова, Т. Свербілова).

Відзначмо, що серед літературознавців немає одностайності щодо визначення жанрової форми «Майстрів часу»: «філософська поема» (Є. Адельгейм), «проблемна драма» (Є. Старинкевич), «комедія» (Н. Андріанова), «філософська комедія» (В. Неділько), «сатирична комедія» (М. Кудрявцев), «фантастична комедія» (О. Красильникова), «міжжанровий синтез», «п'єса з елементами “добре зробленої драми”» Е. Скріба (Т. Свербілова), «проблемно-філософська драма із сучасної тематики» (С. Хороб). Радянські літературознавці відзначають справедливі недоліки обох п'єс (наприклад, «недоопрацьованість», композиційна недосконалість, недостатня індивідуалізація образної системи, семантичні розриви в текстах, що позбавляють твори драматичної напруги, динаміки дії; а також мелодраматизм, слабкий фінал, відсутність органічного поєднання документалістики життя та власне художнього вимислу, тенденційність, гасловість тощо («Отрута», «Майстри часу»)).

Натомість дослідники виділяють такі художні знахідки п'єс: нетривіальність характерів, неординарність ситуацій, гострота колізій («Отрута», «Майстри часу»), єдність простору та часу («Майстри часу»).

Обидві драми не вважаються власне історичними. Окреслено символізм творів, зокрема, це образи годинників, курки, залізниці, дороги, потяга («Майстри часу»); годинникової фабрики, «отрути» («Отрута»).

У другому розділі нами розглянуто поняття «мотив». На сьогодні існує декілька поглядів на теорію мотиву, наприклад, це дослідження О. Веселовського, тематичний підхід (Б. Томашевський), дихотомічна концепція (А. Дандеса, Л. Парпулової, І. Сілантьєва); акцентовано на його інваріантності (В. Пропп, О. Білецький, Н. Тамарченко, Б. Путілов та ін.), сюжетності (О. Бем, Ю. Шатін, Ю. Доманський), наративності. У студії ми пристаємо до визначення й розуміння мотиву Б. Гаспаровим.

Символами, маркерами часу в п'єсах є образи годинників, їхніх частин, дзигарів, майстрів годинникової фабрики, характерні звуки (тринькання, цокотіння, відлік), які набувають значення мотивів як повторюваних образів. Твори «Отрута» Мирослава Ірчана та «Майстри часу» І. Кочерги позначені впливом «нової драми», що виявляється у зверненні до філософічності, специфічній побудові магістрального конфлікту, схематизмі дійових осіб, символізації, гри деталей, звукових та зорових ефектах, інтертекстуальності, метафоричності тощо. Поряд із цим, твори мають вплив як соцканону, так і засвідчують наявність в естетиці драматургів модерністичних рис – символістських та експресіоністичних. Обидва автори оригінально осмислюють тему часу, користуючись його широким потенціалом: згаданий мотив актуалізується в заголовку, ремарках, речових символах, акустичних та зорових ефектах, сюжетних поворотах – залізничних непорозуміннях та епідемічних катастрофах.

Трагікомедія «Майстри часу» І. Кочерги засвідчує авторський успіх як в тематиці, так і в естетиці, в модернізації жанрової системи, що було відзначено перемогою на Всесоюзному конкурсі. Події п'єси відбуваються в окремі темпорально визначені проміжки на визначальному для поетики драматурга – залізниці, стаючи межовим, ініціаційним простором. В основу сюжетної дії твору покладено теорію дискретного, «тісного» часу, якому

підпорядковуюються конфлікти драми. Натомість основний конфлікт вибудовується на одній з опозицій радянського світу, протиставленні «свій – чужий» та «новий – старий», у якому «свій, новий» – творець часу, свідомий перетворювач світу, робітник, а «чужий, старий» – ворог-капіталіст, представник царського (дореволюційного) режиму.

Панівною в аналізованій драмі є екзистенційна проблематика, характерна для пізнього модернізму й асоційована із соцканоном. Дія вибудовується навколо авторської філософії часу, між сценами можуть проходити хвилини або роки, але саме випадковість порушує популярний у літературі конфлікт ірраціонального та раціонального, так званий мотив гри, в якому, на думку І. Кочерги, перемагає ірраціональність життя. Введення в сюжет містичного, майже казкового персонажа Карфункеля, який насправді не володіє жодними магічними знаннями, порушує мотив «тісного» й «пустого» часу. Ідея володарювання часом у «Майстрах часу», характерна для естетики соцреалізму, посилюється мотивом перетворення світу, позитивному фіналі п'єси. Намагаючись відтворити десятиліття в чотирьох діях, І. Кочерга не міг оминати показу різних суспільних класів, проблем міжособистісних взаємин, «нової людини» (ідеться про образ «нової жінки» та «нової людини», яким протистоїть Юркевич, котрий не сприймає колективні форми життя).

Аналіз драми «Отрута» Мирослава Ірчана засвідчив, що твору властиві риси поетики соцреалізму як вияву масової культури та експресіонізму. Важливого значення набуває екзистенційна проблематика, що оприявнюється в художньо змодельованих письменником ситуаціях (наприклад, болю, хвороби, провини, самотності), коли людське існування дорівнює стражданню, єдиноможливим виходом з якого стає смерть. Отрута осмислюється як порятунок від нестерпних страждань, тому драматург оригінально потрактував мотив очікування на смерть, заявлений у творчості М. Метерлінка, Ж.-П. Сартра. Авторська увага зосереджується на фабричному середовищі, актуальність цієї теми зумовлюється популярністю виробничої драми у 20—30-ті роки ХХ століття. Основний конфлікт розгортається

в позатекстовому протиставленні двох соціально-економічних систем: капіталізму та соціалізму, які уособлюють власник фабрики Макдугел та робітники на чолі з профспілкою. Впливи експресіонізму, «нової драми» відчутні у послабленій подієвості, винесенні колізії поза межі сюжетної дії, відсутність однозначно позитивних героїв, наявності візуальних та акустичних ефектів, масових сцен, оніричних мотивів, метафоризації художньої дійсності, її символізації, метафоризації. Тому на поетикальному рівні простежуються як риси соцреалізму (міфологічні опозиції, інтертекстуальність, агітаційність), так і експресіонізму (зорові та звукові ефекти, тьмяна колористика, екзистенційні мотиви – безумства, відчаю, нікчемності, самотності, хвороби). Концепція персонажа в драмі «Отрута» більшою мірою дотична до експресіоністської, оскільки людина зображується беззахисною, самотньою, збленою, чий бунт задалегідь приречений на поразку.

Мотив часу пов'язується з основною радянською міфологемою про підкорення часу, що конотується мотивом перетворення світу (В. Хархун). Важливого значення набуває оніричний мотив, що посилює відчуття ілюзорності дійсності, відтворює зміну сприйняття реальності залежно від наявності або відсутності хвороби. Важливими в п'єсі стають експресіоністські мотив «безчасовості», «позачасовості». Категорія часу в тексті перегукується із соцреалістичним мотивом перетворення світу (В. Хархун), що суголосно з інтенсифікацією історичних подій, наукових відкриттів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Проза Миколи Хвильового і літературний експресіонізм початку ХХ століття//Українська література в системі літератур Європи і Америки (ХІХ—ХХ століття). Київ, 1997. С. 179—201.
2. Адельгейм Є. Два драматурги. Статті про п'єси І. Кочерги та О. Корнійчука. Київ: Держлітвидав, 1938. 103 с.
3. Андріанова Н. Іван Кочерга. Літературний портрет. Київ: Держ. вид-во худ. л-ри, 1963. 103 с.
4. Білецький І. Літературно-критичні статті/Упоряд., авт. приміт. М. Гончарук. Київ: Дніпро, 1990. 254 с.
5. Білецький О. Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку//Червоний шлях. 1925. № 11—12. С. 268—308.
6. Білоус П. Вступ до літературознавства: навч. посібник. Київ: Академія, 2011. 366 с.
7. Бондар Н. Специфіка архетипу будинку в романі П. Акройда «Будинок доктора Ді»//Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. 2020. Т. 3. № 93. С. 16—28.
8. Бондар Н. Художня своєрідність архетипів дому, дороги і дитини (на матеріалі романів У. Стайрона «Вибір Софі» і Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах»): автореф. дис. на здобуття ступеня д-ра філол. наук. Спец. 10.01.04 (Література зарубіжних країн). Дніпро, 2010. 22 с.
9. Велимчаниця О. Лесь Курбас і експресіонізм//Кіно-Театр. 2007. № 3. URL: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=693. (дата звернення: 08.03.2023).
10. Веселовский А. Сравнительная мифология и ее метод//Веселовский А. Собр. соч. Москва; Ленинград, 1938. Т. 16. 374 с.
11. Власенко В., Кравчук П. Мирослав Ірчан: життя і творчість. Київ:

Радянський письменник, 1960. 292 с.

12. Волкова Е. Концепції мотива в сучасному літературознавстві//Преподаватель XXI век. 2008. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsii-motiva-v-sovremennom-literaturovedenii> (дата звернення: 08.05.2021).
13. Гармаш Л. Теорія мотива в літературознавстві//Наук. зап. ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. № 1(2). 2014. С. 10–22.
14. Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»//Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. Москва, 1989. С. 28–83. URL: <http://novruslit.ru/library/?p=25> (дата звернення: 08.05.2021).
15. Годун Н. Політико-ідеологічний нагляд за кінотеатральними закладами наприкінці 1920-х–1930-х рр.//Український історичний збірник. 2011. Вип. 14. С. 122—130.
16. Голубєва З. Двадцять років ХХ століття. Зошит перший: літературне життя доби як об'єкт наукових досліджень. Харків: Вид. група «РА–Каравела», 2000. 120 с.
17. Голубєва З. Іван Кочерга. Нарис життя і творчості/рец. П. Моргаєнко; ред. Н. Паличинда. Київ: Дніпро, 1981. 191 с.
18. Голубєва З. Український радянський роман 20-х років. Харків: Вид-во Харк. ун-ту, 1967. 215 с.
19. Гром'як Р. Літературознавчий словник-довідник/О. Астаф'єв, З. Бичко, Б. Бірчак, Д. Бучко; за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ: Академія, 2006. 752 с.
20. Гундорова Т. Модернізм як еротика нового//Слово і Час. 2000. № 7. С. 17—25.
21. Гундорова Т. Соцреалізм: між модерном і авангардом//Слово і Час. 2008. № 4. С. 14—21.
22. Девдюк І. Екзистенційне осмислення смерті в українській та англійській прозі міжвоєнних десятиліть//Синопис: текст, контекст, медіа. 2019. № 25.

Вип 2. С. 75—85.

23. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду (твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод)//Сучасність. 2003. № 1. С. 88—112.

24. Дудко В. До біографії Івана Кочерги//Рад. літературознавство. 1984. № 4. С. 57—61.

25. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ; Лейпциг: Українська Накладня, 1924. Т. 1. 1924. 445 с.

26. Єфремов С. Щоденники, 1923—1929. Київ: ЗАТ «Газета «Рада», 1997. 834 с.

27. Жулинський М. Узагальнити – і стривожитися (Роздуми про сучасну «виробничу прозу» та її героя)//Література і сучасність: літ.-крит. ст./упоряд. І. Зуб. Київ: Рад. письм., 1987. Вип. 20. С. 56—85.

28. Захарчук І. Мілітарна стратегія соцреалізму//Слово і Час. 2006. № 10. С. 51—60.

29. Ірчан М. Про себе. Література і мистецтво. Харків; Київ: Б. в., 1932. 36 с.

30. Ірчан М. Радій [Електронна копія]: драма: на 4 дії. Електрон. текст. дані (1 файл: 63,3 Мб). Одеса: Держ. вид-во України, 1929 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2015). (Масова театральна бібліотека).

31. Ірчан М. Твори в двох томах: Драми/Упорядкув., підготов. тексту і прим. М. М. Острика; Передм. Л. Новиченка. Київ: Дніпро, 1987. Т. 1. 343 с.

32. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн./за ред. В. Дончика. Київ: Либідь, 1998. Т. 1. 462 с.

33. Історія українського театру: в 3 т./НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; редкол.: Г. Скрипник (гол. ред.) та ін. Київ, 2009. Т. 2: 1900—1945/Л. Барабан, В. Гайдабура, О. Красильникова, Ю. Станішевський та ін.; редкол. тому: І. Юдкін (відп. ред.), О. Шевчук (відп. секретар). 2009. 876 с.

34. Історія української літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст./за ред. І. Дзверіна. Київ: Наук. думка, 1988. Т. 2. 742 с.

35. Карач А. Неоміфологічні мотиви в українській поезії 1990-х років: трансформація і художні функції: дис. канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література». Київ, 2021. 214 с.
36. Качуренко Л. І. Розвиток української радянської драматургії і театрів 20—30-х роках//Вивчення творчості І. К. Микитенка в школі. Київ: Радянська школа, 1965. 106 с.
37. Кисельов Й. Провідний герой драматургії Ірчана//Вітчизна. 1958. № 10. С. 168–187.
38. Кисіль О. Новий український театр//Життя й революція. 1925. № 4. 179 с.
39. Козеллек Р. Минуле майбутнє: про семантику історичного часу/наук. ред. С. Стельмах. Київ: Дух і літера, 2005. 380 с.
40. Корман Б. Изучение текста художественного произведения. Москва: Просвещение, 1952. 110 с.
41. Костюк І. Міфологема: історія поняття//Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 22. С. 405—416.
URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/22/38.pdf (Дата звернення: 03.11.2023).
42. Кочерга І. Вибрані твори/передм. О. Бондаревої. Київ: Сакцент Плюс, 2008. 480 с.
43. Кочерга І. Драматичні твори/вступ. ст. В. С. Брюховецького; ред. тому О. В. Шпильова. Київ: Наук. думка, 1989. 736 с.
44. Кочерга І. Майстри часу: п'єса. На 4 дії/вступ. ст. К. Сторчака. Київ: Дніпро, 1966. 131 с.
45. Кочерга І. Радість мистецтва: збірник театральної публіцистики/за ред. М. А. Прилуцького. Київ: Мистецтво, 1973. 189 с.
46. Кочерга І. Твори в 3 т. Київ: Держлітвидав, 1956. Т. 3. 459 с.
47. Кочерга І. Твори/упоряд., авт. передм., авт. прим. В. Неділько. Київ: Вид-во ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1968. 438 с.
48. Кременська І. М. Проблема соціального міфологізму в сучасній науці: до

історії питання//Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Ужгород, 2005. Вип. 9: Українська література в загальноєвропейському контексті: матер. Міжнар. наук. конф. 10–12 жовтня 2005 року. Ужгород (Україна)/редкол.: В. В. Барчан (голова редкол.) та ін. С. 181—186.

49. Кремінська І. М. Феномен бездомності в художньому світі п'єси Миколи Куліша «Вічний бунт»//Літературознавчі студії/відп. ред. Г. Ф. Семенюк. Київ, 2008. Вип. 21. Ч. 1. С. 333—338.

50. Кудрявцев М. Ідея як домінуючий фактор в образах-символах історичної драматургії Івана Кочерги//Українська література в загальноосвітній школі 2006. № 10. С. 4—10.

51. Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. Життя. П'єси. Вистави. Київ: Рад. письменник, 1968. 259 с.

52. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. Київ: Рад. письменник, 1958. 239 с.

53. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. Київ: Рад. письменник, 1970. 425 с.

54. Куліш М. Твори: В 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 1. 509 с.

55. Кушнірова Т. Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія//Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Полтава, 2004. Вип. 1 (34). С. 3—11.

56. Ласло-Куцюк М. Українська радянська література. Бухарест, 1976. 358 с.

57. Лексикон загального та порівняльного літературознавства/голова ред. А. Волков; Буковинський центр гуманітарних досліджень. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с.

58. Лесин В., Пулинець О. Короткий словник літературознавчих термінів. Київ: Рад. школа, 1961. 370 с.

59. Літературознавча енциклопедія: У двох томах/уклад. Ю. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 2. 624 с.

60. Лотман Ю. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике

и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 479 с.

61. Лютий Ю. Величезний успіх Ірчанового «Радія»//Сільський театр: місячник художньої роботи на селі — орган управління мистецтв НКО та ЦК ЛКСМ. 1930. № 10. С. 32.

62. Мамонтов Я. Про драматичні дебюти 1923—24 р.//Червоний шлях. 1924. № 7. С. 198—205.

63. Мамчур. І. Драматична поезія Івана Кочерги і музика. Київ: Муз. Україна, 1987. 119 с.

64. Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма: монография. Москва: Худож. лит., 1975. 352 с.

65. Мелетинский Е. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов//Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1983. № 635. С. 115—125.

66. Мельничук-Лучко Л. Драматургія Мирослава Ірчана. Київ: Рад. письменник, 1963. 253 с.

67. Михайлин І. Жанр трагедії в українській радянській драматургії (питання історії й теорії)/Харків: Вища школа, 1989. 152 с.

68. Наливайко Д. Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму//Слово і час. 2008. № 9. С. 46—51.

69. Неклюдов С. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов//Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов/под ред. Б. Путилова. Ленинград: Наука, Ленинград. отделение, 1984. С. 221—229.

70. Новиченко Л. Мирослав Ірчан. Київ: Держлітвидав України, 1958. 116 с.

71. Новиченко Л. Мирослав Ірчан. Вибрані твори: В 2 т. Київ: Держвидав худ. л-ри, 1958. Т. 1. Драми. 383 с.

72. Новиченко Л. Мирослав Ірчан. Драми: В двох томах. Київ: Дніпро, 1987. Т. 1. 480 с.

73. Оліфрієнко С., Оліфрієнко В. Універсальний літературний словник-довідник. Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2008. 432 с.

74. Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934: Стенографический отчет. Москва: Сов. писатель, 1990. 716 с.
75. Плисс А. Семантика категории «мотив» в современном литературоведении: функциональные характеристики//Известия ДГПУ. Общественные и гуманитарные науки. №2 (23). 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-kategorii-motiv-v-sovremennom-literaturovedenii-funktsionalnye-harakteristiki-1> (дата звернення: 08.05.2021).
76. Працьовитий В. Проблема національного характеру в українській драматургії 20 — початку 30-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття ступеня д-ра філол. наук. Спец. 10.01.01 (Українська література). Київ, 2004. 27 с.
77. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: Изд-во Ленинград. государственного ордена Ленина ун-та, 1946. 337 с.
78. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки/отв. ред. В. Еремина, Н. Герасимова. Ленинград: Изд-во Ленинград. ун-та, 1986. 369 с.
79. Путилов Б. Мотив как сюжетобразующий элемент//Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. в память В. Я. Проппа. Ленинград: Наука, Ленинград. отделение, 1975. С. 141—155.
80. Рыжухина Г. Время в литературе. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/TERMS/ryzhukhina_vremya.htm (дата звернення: 20.11.2023).
81. Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Москва: Наследие, 2001. 958 с.
82. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси: б. в., 2009. 598 с.
83. Свербілова Т. П'єси Івана Кочерги та проблема визначення соцреалізму як масової культури//Слово і час. 2006. № 10. С. 8—21.
84. Свербілова Т. Трансформація жанрових моделей української та російської драми кінця ХІХ — 30-их рр. ХХ ст. в аспекті порівняльної поетики: автореф. дис. на здобуття ступеня д-ра філол. наук. Спец. 10.01.05

(Порівняльне літературознавство). Київ, 2013. 40 с.

85. Свєрбілова Т., Скорина Л. Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у портретах. Чернівці, 2007. 384 с.

86. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. Київ: РВЦ «Проза», 1993. 204 с.

87. Силантьев И. Дихотомическая теория мотива//Гуманитарные науки в Сибири. 1998. № 4. URL: http://www.philosophy.nsc.ru/journals/humscience/4_98/09_SILAN.HTM (дата звернення: 08.05.2021).

88. Силантьев И. Поэтика мотива/Отв. ред. Е. Ромодановская. Москва: Языки славян. культуры, 2002. 296 с.

89. Синявский А. (Абрам Терц) Что такое социалистический реализм?//Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. Москва, 1990. С. 54—70.

90. Сінченко О. «Норма» і «технологія» соціалістичного реалізму//Studia Sovietica. Київ; Ніжин, 2011. Вип. 2: Семіосфера радянської культури: знаки і значення. С. 54—61.

91. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори: курс лекцій. Черкаси: Брама-Україна, 2005. 382 с.

92. Смолич Ю. Драматичне письменство наших днів (огляд)//Червоний шлях. 1927. № 4. С. 153—169.

93. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 10—30-х рр. ХХ ст. Київ: Правда Ярославичів, 2000. 154 с.

94. Старинкевич Є. Драматургія Івана Кочерги. Київ: Мистецтво, 1947. 113 с.

95. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т./под ред. Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Москва: Академия, 2007. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 512 с.

96. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т./под ред. Н. Д. Тмарченко. Москва: Академия, 2007. Т. 2.

С. Бройтман. Историческая поэтика. 368 с.

97. Тимченко А. Мотив і його складники: проблема побудови структурно-семантичної моделі//Вісн. Харк. нац. ун-ту. ім. В. Н. Каразіна. Сер.: Філологія. 2006. № 846. С. 83—87.

98. Тимченко А. Структура мотиву: до питання теоретичного осмислення//Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 2010. Вип. 17. С. 5—8.

99. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підруч. для студ. вищ. навч. закл. з гуманіт. спец. філологія, журналістика, літературна творчість/Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. 2 вид., випр. і доп. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

100. Томашевский Б. Теория литературы: Поэтика. Москва, Ленинград: Госиздат, 1927. 229 с.

101. Тюпа В. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. Москва: Академия, 2006. 336 с.

102. Упит А. Вопросы социалистического реализма в литературе. Три очерка. 1945—1954./пер. с латыш. М. Крупникова и Ф. Арсеньева. Рига: Латгосиздат, 1959. 906 с.

103. Фрейд З. Толкование сновидений. Київ: Здоров'я, 1991. 383 с.

104. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Ленинград: Госиздат, 1936. 454 с.

105. Хайдеггер М. Буття і час/вступ. ст. І. Мінакова. Харков: «Фоліо», 2003. 495 с.

106. Халамендик В. Час і простір в п'єсі Івана Кочерги «Майстри часу»//Гілея: наук. вісн. Зб. наук. пр./ред. В. Вашкевич. Київ, 2011. С. 238—244.

107. Хархун В. Соцреалізм як канонічне мистецтво//Слово і Час. 2010. № 9. С. 3—14.

108. Хархун В. Соцреалістичний канон: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.

109. Хатюнин Ю. Предупреждение из прошлого. Москва: Искусство, 1968.

288 с.

110. Хороб С. Типологія символізму в драматичних творах Івана Кочерги і зарубіжних драматургів (на матеріалі п'єс «Алмазне жорно», «Свіччине весілля» та «Майстри часу»)//Наук. вісн. Ужгород. ун-ту. Сер.: Фіолологія. Соціальні комунікації. Ужгород: Вид-во УжНУ «Говерла», 2013. Вип. 1 (29). С. 205—210.
111. Хороб С. Українська драматургія 20—30-х років у Західній Україні та діаспорі. Івано-Франківськ: Нова зоря, 2008. 192 с.
112. Шахова К. Експресіонізм як мистецьке явище//Експресіонізм: Зб. наук. праць. Львів: ВНТЛ Класика, 2005. С. 11—36.
113. Шимарев В. Александр Николаевич Веселовский//Известия. 1938. № 4. С. 39.
114. Щупак С. Іван Кочерга//Комуніст. 1935. 20 жовт.
115. Ярхо Б. Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы. Москва: Языки славян. культур, 1984. 927 с.
116. Arlow J. A. (1984). Disturbance of the Sense of Time — With Special Reference to the Experience Timelessness. *Psychoanal Q.*
117. Arlow J. A. (1986). Psychoanalysis and Time. *J Amer Psychoanal Assn*, 34:507-528.
118. Leach E. R. (1962). Two essays concerning the symbolic representation of time. W:Rethinking Anthropology, Leach E.R. (ed), s. 124-136. London: Athlone Press).

Анотація

Сакун Світлана

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

МОТИВ ЧАСУ В П'ЄСАХ МИРОСЛАВА ІРЧАНА «ОТРУТА»

Й ІВАНА КОЧЕРГИ «МАЙСТРИ ЧАСУ»

У кваліфікаційній роботі окреслено питання експлікації мотиву часу в драматичних творах «Отрута» Мирослава Ірчана та «Майстри часу» Івана Кочерги. Естетика художнього напрямку, мистецькі вподобання письменників (символізм, експресіонізм, реалізм), реалії доби впливають на специфіку втілення образу часу авторами. Культурі соцканону властиве звернення до політичних (ідеологічних) міфів (В. Хархун) (наприклад, творчість І. Микитенка, О. Корнійчука, М. Куліша, І. Дніпровського, В. Сосюри, М. Рильського, П. Тичини та ін.).

Задля досягнення порушеної мети в теоретичних розділах було розглянуто рецепцію згаданих п'єс вченими; у другому розділі – описано наукові підходи до визначення поняття «мотив» у літературознавстві (наприклад, як синонім до «лірична тема», «феномен», «смилова пляма», «предмет», «слово», «колір», «звук», складник сюжету; повторюваний формально-змістовий компонент художнього тексту тощо). У практичній частині роботи ми простежили особливості втілення лейтмотиву: в обох драмах концепція часу розкривається в репліках, ремарках, візуально-акустичних ефектах, декораціях (оздобленні сцени), символах. У «Майстрах часу» (перший варіант – «Годинникар і курка») мотив часу порушений вже в заголовкові, переліку дійових осіб. Натомість в «Отруті» цей мотив реалізується і підтекстово, оскільки радій (таким був перший варіант заголовка) є причиною загибелі робітників, також він локалізується простором годинникової фабрики, у чому простежується виразний символізм твору.

Екзистенційна (філолософська) проблематика тексту засвідчує звернення до естетики символізму та експресіонізму (наприклад, мотиви хвороби, смерті, часу, втоми, тривоги, свободи вибору тощо). Разом із тим у драмі Мирослава

Ірчана наявні риси поетики агітп'єси. У творах порушені питання, асоційовані із соцканомом, який починає формуватися в культурі 1920-х років: «свій» (робітничий, соціалістичний) – «чужий» (ворожий, дореволюційний, капіталістичний), «колективний» – «приватний», наявна ідеалізація нового режиму й абсолютна віра в насаджену ідеологію, мотив перетворення світу, заліза (В. Хархун). Отже, п'єси «Отрута» Мирослава Ірчана та «Майстри часу» І. Кочерги засвідчують етап становлення української літератури пізнього модернізму.

Ключові слова: драматургія, поетика, мотив, час, простір, соціальний реалізм.

Summary

Sakun Svitlana

V.N. Karazin Kharkiv National University

THE MOTIF OF TIME IN THE PLAYS OF MYROSLAV IRCHAN'S `POISON` AND IVAN KOCHERGA'S `MASTERS OF TIME`

In the qualifying work, the exploration revolves around elucidating the motif of time in the dramatic works `Poison` by Myroslav Irchan and `Masters of Time` by Ivan Kocherga. The aesthetics of artistic trends, the literary preferences of the authors (symbolism, expressionism, realism), and the realities of the era influence the specificity of how the theme of time is embodied by the authors. Within the socio-cultural context, there is an inclination towards political (ideological) myths (as articulated by V. Kharkhun), incorporating the creative contributions of I. Mykytenko, O. Korniychuk, M. Kulish, I. Dniprovsky, V. Sosyura, M. Rylsky, P. Tychyna, and others.

To achieve the set objective, the theoretical sections delve into the reception of the mentioned plays by scholars; in the second section, scientific approaches to defining the concept of "motif" in literary studies are described (e.g., as a synonym for `lyrical theme`, `phenomenon`, `meaningful spot`, `object`, `word`, `color` `sound`, a recurring formal-content component of the artistic text,

etc.). In the practical part of the work, the peculiarities of embodying the leitmotif are traced: in both dramas, the concept of time unfolds in dialogues, stage directions, visual-acoustic effects, decorations (stage embellishments), and symbols. In `Masters of Time` (initially titled `Clockmaker and Chicken`), the motif of time is already addressed in the title and character list. In contrast, in `Poison` this motif is realized implicitly, as the radio (which was the initial title) becomes the cause of the workers' demise, also localized within the space of the clock factory, revealing a pronounced symbolism in the work.

The existential (philosophical) issues in the text attest to an engagement with the aesthetics of symbolism and expressionism (e.g., motifs of illness, death, time, fatigue, anxiety, freedom of choice, etc.). Simultaneously, in Myroslav Irchan's drama, there are features of agitprop poetics. The works address questions associated with the socio-canon emerging in the culture of the 1920s: `ours` (worker, socialist) versus `alien` (hostile, pre-revolutionary, capitalist), `collective` versus `private` the idealization of the new regime, and an unwavering faith in the imposed ideology. Motifs of world transformation and iron (V. Kharkhun) play a pivotal role. Consequently, the plays `Poison` by Myroslav Irchan and `Masters of Time` by Ivan Kocherga signify a stage in the formation of Ukrainian literature in the late modernist period.

Keywords: dramaturgy, poetics, motif, time, space, social realism.