

Драматургія українського порубіжжя. Жіноча переємність і чоловіча традиція

Драматичний жанр у новій українській літературі майже завжди був найбільш консервативним. Такий стан справ зумовлено низкою чинників, зокрема колоніальним станом і статусом народу, його геополітичною розірваністю поміж двома імперіями, патріархальністю національного світу, змушеного захищатися од зовнішніх впливів, провінційністю, як наслідком культурної закритості тощо. Український театр із середини ХІХ століття виконував украй важливі державотворчі, консолідуючі функції, поєднуючи політичні, освітні, просвітницькі завдання із суто естетичними. І коли в першому сегменті було досягнуто важливих успіхів, то другий увіч програвав. Отож і не дивно, що в усеєвропейському процесі культурного оновлення українська сцена залишалася майже незмінною. Тому **метою** статті визначено розгляд особливостей модернізації української драматургії, пов'язаних із активним входженням у літературний процес жінок. Цим зумовлено й **методологію**, актуалізовану в синергії гендерних студій, зіставних літературознавчих стратегій, біографічного методу та методу історії ідей.

Результати. Естетична криза українського театру стала очевидною уже на початок 1890-х років. Її констатували не тільки молоді митці, а й представники старшого покоління. Так, Олена Пчілка відзначала застарілі на той час побутово-етнографічні моделі як самих творів, так і їхнього сценічного втілення. А головними чинниками розвою вона вважала ідейно-тематичне оновлення репертуару (п'єси з життя міської інтелігенції) та його інтелектуальну реалізацію у психологічному театрі. Продовженням зробленого матір'ю, письменницею-реалісткою, є творчі звершення доньки Лесі Українки – письменниці-модерністки. Противагою цьому династичному тандему постають творчі практики М. Старицького і його доньки Людмили, яка не зуміла вповні прийняти модерного мистецтва, й назавжди лишилася наслідувачкою батька.

Висновки. Як показав гендерний аналіз, реалізований у зіставних ключах, жіноча відвага й рішучість витворили творчі стратегії і мову нової драматургії. Саме в модернізмі українська література сягнула необхідної збалансованості чоловічого і жіночого письма.

Ключові слова: драматургія, театр, стиль, реалізм, модернізм, ідентичність, патріархальність, гендер, колоніалізм, покоління, вплив.

Вступ

Нова українська література почалася з «Енеїди», яка не заклала магістрального наративу в нашому письменстві. І, звісно, не постмодерністи-бубабісти, це першими помітили, хай як жалкуючи й

нарікаючи. У той самий час Котляревський був піонером і в драматургії – обидві напрочуд вдалі п'єси лягли в основи національного театру, його стилю і культури. Певна річ, що всі наступники митця упродовж майже цілого, відкритого ним ХІХ ст., шукали своїх шляхів. Та мало кому, рівно романтикам, як і реалістам, повелося виступити за магічні межі «Наталки Полтавки» й «Москаля-чарівника». І над причинами цього можна довго міркувати, притім у якнайширших соціокультурних полях. Однак цікавіше звернути увагу на той виток драматургічного розвою, що розпочався в останній чверті віку, а свого вивершення сягнув уже за модерної доби.

Піднесення українського театру небезпідставно пов'язують із діяльністю корифеїв. Саме блискуча плеяда письменників, режисерів, акторів явила феномен класичної української сцени. Її авангард – М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий – доповнюють іменами М. Садовського, П. Саксаганського й М. Заньковецької. Іноді ще згадають М. Садовську-Барілотті та Г. Затиркевич-Карпинську. І жінок у цій славній когорті відзначають за акторство, переважно забуваючи про їхній досвід постановниць, педагогів та організаторок аматорських труп. Та правда й те, що жодна з них не очолила театру, не укріпилась на посаді режисера й не спробувала пера. Можливо, останнє визначало й перші дві позиції.

Жіноча самореалізація тоді залежала від багатьох чинників, зокрема й від суспільного клімату. Чоловіки могли бути авторами п'єс, їхніми постановниками та виконавцями. Могли, як Старицький, заради сцени ризикнути добробутом родини, або, як Кропивницький, чиновницькою кар'єрою. І в кожному з випадків – успіху чи невдачі – вертатися до попереднього життя. Натомість Марія Заньковецька чи Ганна Затиркевич, обираючи мистецтво, втрачали все колишнє. Набували ж тільки мистецтво, чим і мусили вдовольнятися. Знову жінкам, як іронізуватиме Вірджинія Вулф, не вистачало місця в історії. Тож так чи так, а це місце для них «резервували» чоловіки. Принаймні мірою свого розуміння пробували це робити. Іноді аж занадто.

Відтак **метою** пропонованої студії заявлено розгляд перехідної епохи кінця ХІХ – початку ХХ ст. в опціях відштовхування – узаємодії кодів чоловічого та жіночого драматургічного письма. З-поміж **завдань** наукового пошуку нагальним постає викоремлення шляхів, якими рухалися на сцену автори та авторки, специфіка

міжпоколіннєвої узаємодії (зокрема й у гендерному ключі), стильові – реалізм – неоромантизм – модернізм функціонали.

Теоретичний базис та методологія

Українська драматургії реалістичної (театр корифеїв) і ранньомодерної доби – знана й достатньо розроблена в науці проблема. Однак у працях на цю тему не часто розглядається специфіка жіночого авторства, особливо в украї непростій узаємодії з «чоловічою поетикою» жанру. Класичні вже на сьогодні праці літературо- й театрознавців С. Хороба, Р. Пилипчука, Н. Малютіної, Р. Мороз, Т. Свербілової, доробок письменниць у кращому разі виводять в осібний розділ чи й абзац. Себто виокремлюють як щось додаткове чи навіть маловажливе. Виняток, звісно, становить творчість Лесі Українки; але на те й виняток, щоб стверджувати правило. Водночас жіночі профілі української драматургії вироблялися і міцніли за доволі непростих обставин потрійного – окрім колоніального й провінційного – ще й патріархального тиску. Свій «голос» на сцені письменниці могли утвердити саме і, мабуть, лише в протистоянні з чоловічим – хай яким гучним і всевладним. Тим-то виявленню цих складних процесів передовсім прислужиться арсенал гендерних студій, зіставні стратегії, біографічні методики та метод історії ідей.

Виклад основного матеріалу

Показовими виявами «опіки» (і контролю!) над жіночим письмом, і світом, ним витвореним, можуть бути зусилля М. Старицького «підправити», як уважав, невдалу кінцівку п'єси Олени Пчілки «Світова річ» (1884). І так, зі своїм фіналом, грати твір на сцені. Робилося це без огляду на волю авторки. Також саме він підказав ще одній дебютантці в драматургії Лесі Українці зняти цілу дію з «Блакитної троянди» (1896). Письменниця дослухалася ради бувалого театрала, про що згодом жалкувала, бо ж твір од такого «скорочення» багато втратив. Те ж як батько й колега побудував співпрацю з юною донькою Людьюю узагалі межувало зі свавіллям. «Скеровуючи» молодий талант у річище традиційного й знаного, він, по суті, затирав його самобутність, прагнення до шукань у мистецтві, зокрема модерних практик та експериментів. Тим-то письменниця Людмила Старицька-Черняхівська – поміж іншого, авторка двох десятків драм – лишилась в літературі радше батьковою спадкоємицею, аніж оригінальною постаттю.

Здогадатися чим керувались старші колеги не складно, бодай з огляду на два узаємопов'язаних мотиви. Перший, суспільнозначущий, стосувався т.зв. запиту часу, себто кон'юнктури державотворчих процесів, складником яких неодмінно покладалось і мистецтво. Другий, внутрішньо-психологічний, мав ув основах потребу самоутвердження, закріплення й утривалення власних здобутків здобутками наступників. Отож порада, яку Лесі Українці дав хтось із досвідчених, – «покинути троянців, а писати про запорожців» – не була аж настільки принагідною (рівно ж і кумедною), як то може здатися спочатку.

Наставничо-батьківський голос, часто браний із молодими, діставав інших обертонів у правданнях із ровесницями. І тут не бракувало повчальности, скріпленої, однак, не лише поблажливістю, а й роздратуванням, навіть осудом. Першу сценічну пробу Олени Пчілки, водевіль «Сужена – не огужена» (1881), не критикував, здається, тільки лінивий. Друг і соратник Старицький у пресі розгромив твір за невідповідність заявленому жанру, хоч, далєбі, «водевільність» водевілю аж ніяк уважати ганжем не випадало. А найдошкульнішими стали оцінки Михайла Драгоманова, завжди нещадного в слові до чужих і своїх. Хоч і висловлені приватно, вони тим більше разили, що належали перу великого для письменниці авторитету. «Как же Пчілка, – писав він сестрі в 1881 р., – насекомое, которое и світу бачило, літаючи, и вкус обязана иметь уже по самому званию своему и занятая делом действительно медоносным, – азбукою, – могла знизиться и до напечатанья, и до писания, даже думанья о такой во всех отношениях пошлости, как “Сужена”?...» (Третьяченко, 2012: 262). На думку критика, водевіль, навіть у порівнянні з лірикою сестри, яку він, за невеликими винятками, вважав марною тратою часу, є нічим іншим, як просто «ганьбою». Варто розуміти: ганьба падала не тільки на саму авторку, а й на літературу, яку вона представляла.

Коли Олену Пчілку й зачепило сказане, то таки не фатально. І зовсім не тому, що звичку ображатися Драгоманов уважав рисою недалеких натур. У братових міркуваннях було чимало слушного, зокрема в прозиранні шляхів національного письменства: «Украинская литература, – вказував автор усе того ж листа, – или не должна существовать, или должна иметь в виду аристократию ума и сердца всех сословий “од найпростішого селянина до просвіченого євро[пейця]”» (Третьяченко, 2012: 262). Уже з чим, а з цим адресатка

була повністю згодна, властиво й скеровуючи свою творчість на розбудову інтелектуального простору – «спільного дому культури» – для усіх українців.

Таких прикрих речей як сестрі, небозі Драгоманов не закидав. Утім її віршовані й прозові здобутки – драматургії, на жаль, не дочекався – теж ставив не надто високо. Свої педагогічні зусилля (дівчина щиро вважала його найбільшим учителем) він скеровував на здобуття європейського рівня освіти української молоді. Доконечною таку школу мислення і чуття уважав для натур обдарованих, творчих. «Моя думка завше одна, – писатиме Лесі Українці наприкінці 1889 р. – твоя муза розумненька і тепленька дівчина, та ще молода, мало бачила світу і картин не набралася. Люди з неї будуть непременно, а надто коли вона буде критично дивитись на “доморощену премудрість”» (Косач-Кривинюк, 2006: 124–125). Окрім орієнтації на західну культуру (славнозвісні «світові теми»), необхідною в арсеналі музи Драгоманов уважав соціополітичну актуальність (тепер уже сумнозвісну «тенденцію»). І коли перше молода авторка приймала беззастережно, то з другим мала цілу історію, розгорнуту в етапах прийняття – заперечення – відкидання. Доволі знаним тут є випадок з поемою «Роберт Брюс, король шотландський» (1893), де купно з підказаною дядьком темою небога зілюструвала ним же інспіровану соціалістичну доктрину.

Надалі таких «експериментів» письменниця не допускала. Тим паче, що мала ранній, ще з 1888 року, досвід творчої синергії з іншим знаковим для себе чоловіком Миколою Лисенком. Написаний у тандемі з ним «Жалібний марш», окошився для авторки тексту надстійкою нехиттю до творчої «кооперації» з будь-ким, окрім власної музи. Відтак зроблену десятиліттям пізніше пропозицію М. Старицького співпрацювати в царині історичної белетристики відкинула беззастережно. На тоді вже авторка двох драм, Леся Українка настійливо шукатиме власних шляхів у літературі. Натомість чимало її ровесниць, зокрема згадана Людмила Старицька, вчинити гідний спротив патріархальному мейнстріму, й тим зберегтися, не змогли. До речі, сказане стосується і ровесників, де приклад товаришів по київській «Плеяді» Володимира Самійленка та Івана Степенка зовсім співмірний. Особливо прикрою та ж Леся Українка вважала творчу долю першого з названих митців – «сумовитого сатирика» й обнадійливого драматурга. На жаль, в останній царині Самійленко далі кількох успішних спроб не пішов. А

наскільки перспективною заповідалась його дорога на сцену свідчить уже рання, 1890–1894 рр., драма «Чураївна».

Міру, якою кон'юнктура деконструювала творчу іпостась В. Самійленка, виважити не складно. Певність Лесі Українки, що так було знівельовано модерну ідентичність митця тут основне й пояснює. Натомість можливості, які перед молодим автором відкривало його коло (гурток Кониського), не передбачали чогось суттєво іншого, за підхоплення і утривалення традиції. Навіть плеядівський досвід і занурення у «світові теми» через переклади не зіграли вирішальної ролі. Почавши «Чураївною» – тонко нюансованою, поліфонічною віршованою драмою, Самійленко хутко сходить з глибокого тону, вдаряючись у сатиру.

Усі подальші в цьому жанрі речі письменника й близько не підступають до дебюту. Прикметно, що наступну п'єсу він теж почав віршувати, буквально на пів дорозі перекинувшись у прозу. Тим-то жарт на одну дію «Драма без горілки» (1894), попри спроби дистанціюватись од тогочасного театрального мейнстріму, є радше його складником, аніж опозицією. Зокрема й іронічною ідеєю, заданою у назві: чи можлива українська п'єса, де б герої не пиячили? Якщо вони не годні покинути співати-танцювати (бо це тішить глядача), то хай хоч горілку кинуть. Комедія «Дядькова хророба» (1896) продовжує мистецьку тему, зокрема через висміювання графоманів-патріотів у їхньому страху перед начальством. А дві наступні сатири не дотягували вже й до цього рівня. Отож, повторюючи інших і себе самого, автор і полишив драматургію. Правда, в другій половині 1890-х рр. переробляв «Чураївну», чи не шукаючи тим натхнення у вдалому дебюті?! А ще на початку 1900-х працював над текстом і музикою жарту-оперетки «Свиридон Холодний». Але твір не зберігся чи не власноруч і знищений.

Екскурс у творчу біографію Самійленка був необхідний для вирозуміння перипетій шляху, яким молоде покоління виходило на кін зі своїми текстами. Самійленко не став українським Мольєром, чию роль приміряв і чого від нього чекала публіка. Можливо присуд «стріляти з гармати по горобцях», виголошений Лесею Українкою, занадто різкий – терапевтичну нещадність у слові вона перебрала у дядька – однак суттю своєю справедливий. Упевнитись у цьому легко, глянувши на здобутки самої авторки та її колег у співтворенні модерного театру – Володимира Винниченка й Олександра Олеса. Вони дебютували яскраво, сильно, самобутньо. І Винниченкова

«Дисгармонія» (1906), і Олесева «По дорозі в казку» (1908) стали не тільки знаковими речами в індивідуальному доробку, а й в українському сценічному мистецтві загалом.

Леся Українка з «Блакитною трояндою» виступила на десятиліття раніше. 1896 р. датовано й драматичний етюд «Сапфо» – сценічний почин Людмили Старицької. Та коли перші троє продовжили торувати складну, непевну й часто невдячну стежу новаторських пошуків, остання, про що згадувалось, доброхіть зійшла на второвану попередниками колію. Та писати на покинула, забезпечуючи театральні трупи все новими й новими речами – важливе уточнення – незрідка дуже популярними, касовими речами. І коли тим не створила свого театру, то принаймні здобулася на прихильного режисера; ще й неабиякого, а самого Миколу Садовського. Натомість її пряма попередниця Олена Пчілка власну драматургічну практику «зуміла» згорнути, ледь завваживши паростя нового мистецтва.

Пояснювати Пчілчине мовчання (чи варто це називати втечею?) єдино тиском і потугою молодих авторів на правду не випадає. Хоча їхні здобутки, зокрема й «титанічний хід» рідної доньки, могли впевняти, що цей культурний напрям уже є кому розвивати. Недарма ж із драматургічного анабіозу – через десятиліття! – вона вийде з новаторськими п'єсами для дітей. Де, фактично, й сьогодні лишатиметься неперевершеною. Поза тим, причин виходу Олени Пчілки з кола «дорослої» драматургії варто пошукати не лише в майбутньому, себто в здобутках наступників, котрі вже силою історичного прямування випереджають літературних «батьків». Найперше є сенс придивитись до авторчиних сучасниць, до їхніх художніх проб, а також реакцій на зроблене колеґ-однолітків.

Олена Пчілка не мала рівних серед ровесниць, із тим навіть доважком, що мало-котра з них удавалась до драматургії. А з-поміж тих, хто бралися до найскладнішого жанру, жодна навіть не рухалась у напрямі, як тоді мовилось, «інтелігентного» театру: ні Тетяна Сулима з «побитовим жартом» «На менинах» (1886) і комедією «Дячиха» (1888), ні Наталка Полтавка з мелодрамою «Катерина Чайківна». Навіть коли врахувати, що остання 1893 р. отримала першу премію на конкурсі Руського театру Львова. Тим-то Пчілчин доробок до повноцінного зіставлення надається саме зі звершеним наступним поколінням. Не дарма ж її донька пропонувала матері влаштувати вільний театр для постановки їхніх творів.

У пропозиції Лесі Українки була хіба дешиця іронії, і то скерованої у бік театрального мейнстріму, якраз усунуць патріархального. Ті нешеренгові речі, які виходили з-під жіночої руки, саме чоловіча рука силкувалась відформатувати. Коли ж авторка пручалася, то зовсім легко їй було закинути безідейність, дрібнотем'я, невправність пера тощо. Відтак і Пчілчині зусилля на оновлення рідної сцени зустрічали хіба поблажливо. Як іронічно озвучувала авторка тодішні запити: «Нам не нужна “літературщина!”» Ценився тільки “щиро-народній” стиль, “щиро-народній” лексикон» (Пчілка, 1904: 13). А між тим її новаторські шукання беззаперечні, яскраві: і в сюжетно-змістовій царині (середовище українського панства, інтелігенції), і в часово-просторових координатах (сучасне міське життя), і в проблемній векторованості (людські взаємини та пристрасті).

Чи могли такі «позиції» здаватись актуальними в тогочасному театральному мейнстрімі з його музично-драматичною стихійністю, героїко-романтичним патосом, побутовізмом й етнографією? Допевно ні, бо ж психологічний, тим паче модерний театр тільки робив перші кроки. І невдачі Пчілки, рівно ж як провали на сцені п'єс Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської, це безпосередньо доводять. Банально для нових драм бракувало всього: акторів, режисерів, декораторів, костюмерів, зрештою публіки. Хоч запити саме останньої інстанції (її освіченої верстви) – чи не вперше у нас – почали впливати на культурний клімат. «Публіка рішуче порозумніла, чи що, – описує стан справ у Києві початку 1895 р. Олена Пчілка, – тільки її просто нудить і од п'єс балаганно-ходульно-мертвих і од.... такої гри. Україна, етнографія більше не вивозять!» (Пчілка, 2024: 446).

Утім ролі глядача не варто перебільшувати, тим паче, що її самої для зміни ситуації було замало. Головна роль припадала авторам, годним запропонувати нові, відповідні часові твори. Однак те, як такі твори сприймалися часто знеохочувало навіть найсміливіших. Згадати, бодай, «В поисках новой красоты» – публіцистичний виступ Сергія Єфремова 1903 р., де всім новаторам – найбільше О. Кобилянській, Г. Хоткевичу й А. Кримському – строго вказувалось їхнє місце. Місце десь там, на маргінесах, буквально не межі здорової національної традиції та хворобливих, мало-що невиліковних марень, легковажно «підхоплених» на легковажному Заході. Театру критик, правда, не згадував, але палка відданість корифеям і стійка нехоть до

модерних сценічних практик, уключно з пізнішими експериментами «Березолу», самі собою його позицію окреслюють.

Одіозна стаття Єфремова, що показово, збурила й обурила цілу Косачівську родину, себто Олену Пчілку та її дітей-письменників. І Михайло, і Лариса намірялися дати відповідь. Остання навіть її написала, та от біда – жоден з наших і навіть ненаших часописів узяти її до друку не захотів. Самої Лесі Українки у виступі не зачеплено, проте його тон і, сказати б, дидактика були їй добре знайомі. Через ціле життя вона пронесла розмову з І. Карпенком-Карим, властиво, як згадував Климент Квітка, «випадкову зустріч (здається, на залізниці), що він тоді з приводу її “Блакитної троянди” дуже довго доводив їй, що не можна так радикально ставити справу про драму з життя інтелігенції і що її треба вводити в персонаж поступово в якійсь “процентівій” порції до селян. До проявлення такого рода такту в усіх сферах нашого життя Леся з ранніх літ відносила з огидою (можна виразитись)» (Квітка, 2017: 228–229).

Що могло стримати нищівність таких присудів, здатних молодого автора розчавити, в кращому разі знеохотити? Мемуарист і тут має пояснення, указуючи на «різко негативне <...> відношення до Карпенка-Карого, якого теж знаходила не письменником, а дилетантом, і притім позбавленим смаку» (Квітка, 2017: 228). Хай навіть так, а все ж можна уявити як було слухати таке про свій перший твір, безнадійно провалений на київській сцені, від митця, що на цій сцені мав незмінний успіх. Та й, зрештою, вона дослухалась ради Старицького, вилучивши з «Блакитної троянди» цілу дію, хоч «яко автор популярних драматичних п'єс він її, видко, глибоко журих, і вона завжди з поваги до пам'яті його здержувалася, коли проривалося якесь слово осуду, і замовкала» (Квітка, 2017: 228).

Мовчання у цім разі можна й потрібно пояснювати цілою сув'яззю причин. Серед таких і повага до попередників – спільників з однаковим ентузіазмом робленої справи та просто старших, і відсутність традицій публічного обговорення літературних питань і навіть засобів для цього (от хоча б відповідних часописів), і зрештою брак ширшого публічного запиту на нове мистецтво. Тож доводилось все робити єдиним поривом, себто творити не тільки тексти, а й увесь новий театр, із глядачем уключно. Тож не просто показовою, а насправду доконечною і постає практика «переписування» ключових для національної свідомості культурних матриць, властиво сюжетів. От як у випадку розробленого та, на жаль, не реалізованого задуму

драми «Бондарівна». На вказівку, що вона вже написана Карпенком-Карим, Леся Українка відповіла, воїстину модерністським жестом: «таких речей не можна рахувати» (Квітка, 2017: 229).

Чи означав цей «жест» щось більше за вирішення конкретної ситуації, себто, чи можна його розуміти символічно? Зокрема як заперечення або принаймні дистанціювання од «батьків», властиво традиції, напрацьованої попередниками? Патріархальної традиції? Думається, усі підстави для такого трактування є. І найміцніше ці підстави залягають у витвореному Лесею Українкою феномені модерної драматургії. Феномені, зведеному на фундаменті геть відмінному від закладеного батьком-Котляревським. Згадується тут глибокий афоризм чи не останньої з наших великих письменниць: «Коли б «Камінний господар» зіперся на «Москаля-чарівника», то в нього хруснув би поперек».

Якою мірою і в чому саме Ліна Костенко спадкувала Лесі Українці питання не те щоб принагідне. Та в обраному розрізі нагальнішим постає виокремлення іншого «системотвірного» спадку, який залягає у площині творчих зв'язків Лесі Українки та Олени Пчілки. Важливим, може, й доконечним тут є дистанціювання від узаємин Ольги Косач з Ларисою Косач, хоч як спокусливо родинні коди «перемикати» на літературні. Силу такої спокуси виявляють чимало біографічних (і не тільки) студій, де впливи *матері* на *доньку*, байдуже позитивні чи негативні, затирають, переважають, ба навіть нівелюють чинники суто мистецькі.

Спадок дітей-письменників по письменниках-батьках проблема в нашій науці не нова. Ще наприкінці минулого століття, з легкої руки Івана Денисюка її було концептуалізовано в «династичний принцип», як свого роду дослідницький патерн. Поза тим Косачівська літературна династія «провисала» якраз по лінії жіночої переємності. Упливи Драгоманова на Олену Пчілку та Лесею Українку, впливи їх обох на Юрія Косача чи Світозара Драгоманова, завжди здавалися цікавішими в дослідницькому й історико-психологічному ключі. Цікавішими, тобто розмаїтішими, складнішими, вагомішими, ніж чомусь для усіх очевидні впливи Олени Пчілки на Лесею Українку чи їх обох на невістку Олександру Судовщикову (в літературі Грицька Григоренка) або, відповідно, небогу й кузину Оксану Драгоманову-Хропко. Імпліцитно, майже відрухово тут діяв принцип патріархального пріоритету (зверхності?) над природно визначеною вторинністю фемінного. Іноді й самі чоловіки відсторонювались од

небажаних літературних зв'язків. Яскравим свідченням цього може бути Юрій Косач, який свою творчість, й особливо драматургію ретельно відмежовував од звершеного Лесею Українкою. Робив це тим наполегливіше, що частіше до таких паралелей удавалась критика.

Не менш охоче, властиво, з не меншою нагальністю до «гендерного відсторонення» удавалися й жінки. Та сама Леся Українка, що після П. Куліша «другим своїм учителем вважала Старицького яко ліричного поета», та от «яко автора серйозних віршованих драм вона його поважала, але своїм учителем не вважала – вона взялася за драматичну форму вже зрілою і мала інші шляхи розвою, помимо вчителя її ранньої молодості Старицького» (Квітка, 2017: 228). Які то «інші шляхи» К. Квітка не уточнює з огляду на очевидність питання.

І справді незаперечними, неводнораз скріпленими й через автосвідчення, є впливи західні, головню модерністів Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гауптмана. Їхня роль у становленні української письменниці беззаперечна, посутня, визначальна. Та от чи виняткова? Прониклива В. Вулф спостерегла, що на відміну від авторів, за авторками «не було традиції, або була традиція настільки коротка й неповна, що від неї було мало користі. Адже якщо ми жінки, то наша пам'ять пролягає через матерів. Немає сенсу йти по допомогу до великих письменників-чоловіків, попри те, що було б, без сумніву, варто йти до них за насолодою. <...> Вага, хода, ритм чоловічого розуму занадто одрізняються од жіночого, щоб жінка могла з успіхом щось від нього перейняти» (Вулф, 1997: 73). Відтак перед авторкою, яка мала амбіції бути оригінальною / природною, лежало два шляхи. Перший спонукав апеляцією до пошуків попередниць і тою чи тою мірою узаємодію з ними. Другий визначався одвагою починати від себе. Окреслена альтернатива, павна річ, не виключала симбіозу. Тож у випадку нашої найбільшої письменниці успішним виявився саме серединний шлях.

Тривалий час, властиво й до сьогодні, актуальною здається теза про «винайдення традиції» самою Лесею Українкою Мовляв, жіночий драматургічний дискурс вона почала, відштовхуючись од рідного ґрунту й абсорбуючи західний досвід. У цьому й причина «непевності» її здобутків для українського середовища, не годного вповні прийняти щось настільки екзотичне. Звідси й відсутність

(неможливість?!)) явища «театру Лесі Українки» як національного проєкту.

Чому такий проєкт лишається незреалізованим – питання радше до українців, ніж до Українки. Її зусилля тут якраз збалансовані й утривалені в найголовнішому – у дискурсивних стратегіях та мові. І в першому, й у другому письменниця мала попередниць, без надмірного перебільшення можна сказати вчительок. Подив і захват мовою Марка Вовчка, її прозорливістю і глибиною – одне з найсильніших вражень Лесі Українки, що прикметно – ціложиттєвих, непозбувних вражень. Їй єдиній, вона «заздрила», головню через можливість у розповіді творчості жити в Україні, активно засвоювати її культурні скарби. Ця «заздрість» лишалась незмінною, навіть попри версію чоловічого редагування чи співавторства «народних оповідань». На закиди, що по них добре знати руку П. Куліша, резонно запитувала чому ж у його оповіданнях тої руки не видно. Либонь, знала, що *так і таке* могла написати тільки жінка.

Чоловічий голос у «народних оповідань» виразно вчувала Олена Пчілка. У співавтори Марії Вілінській вона «накидала» то Опанаса Марковича, то вже згаданого Куліша. Навіть авторитетна думка брата Михайла в цім питанні її мало переконувала. Чи йшлося і тут про «заздрість», але вже іншу, ту, яку Гаролд Блум визначав боротьбою за місце в каноні? Не виключено, що лаври першої професійної української письменниці таки вабили. Не випадково ж до аргументу чоловічого співавторства доєднувався аргумент інородности «рудої кацапки», яка допевно так глибоко пізнати українську душу не могла.

Леся Українка, як знаємо, цю версію відкидала, уповні солідаризуючись із М. Драгоманов. І то не лише з міркувань видатися смішною, що дядько закидав її матері. Переконливість українського жіночого голосу Марка Вовчка була для неї тим очевиднішою, що власною творчою практикою вона реалізовувала щось схоже: так само пізнавала й творила національну культуру через інонаціональні чинники. І тим показовіше, що для цього так само нагальним виявився абсолютно питомий досвід Олени Пчілки. Теза матері, що без її впливу діти навряд чи стали б письменниками – таки радше констатація, аніж роздум.

Якщо Олена Пчілка не здобулася на лаври першої професійної письменниці, то першою поеткою нової доби та, що набагато складніше, драматургом таки стала. Ба більше, в останньому жанрі сягнула виняткового статусу й то не завдяки своїй статі, яку зазвичай

поблажливо трактують найвагомішим чинником. Куди посутнішою тут є сама гравітація літературного процесу, силою якого творилися нові умови, запити й сенси. Із початку 1890-х років український театр узяв курс від романтично-побутового, етнографічного на театр психологічний, реалістично-достовірний. За яких пів десятиліття представниці молодшого покоління, про що вже йшлося, апробують сцену модерними п'єсами.

Певна річ, Пчілку до авторок нової хвилі «притягувати» не варто. Конкурувати з наступникам вона особливих амбіцій не мала. Можливо, й тому, що вповні не приймала модерної філософії та поезики. Її дражливі ескапади в бік Винниченка, критиків з «Української Хати» це доводять. Та не чулась вона вповні «своєю» і в товаристві сучасників-корифеїв. Надто різнилася творчими пріоритетами, способом мислення, манерою і формами письма. Тому ігнорувати її новаторства не випадає. Та чи слід доробок письменниці трактувати чимось на взір перехідної ланки до модернізму (новореалізм, новоромантизм)? Відповіддю, можливо й достатньою, слугує уже саме її попередництво – чи й посередництво також?! – у становленні провідного драматурга модерної епохи – власної доньки.

Коли приглянутись уважніше, то заскорузлу традицію Пчілка починає розмивати («руйнувати» таки доведеться модерністам) із найменш загроженої, здавалося б, сторони. Письменниця охоче береться за питання для патріархальної традиції несуттєві, сказати б, фемінні: дошлюбні й шлюбні взаємини, традиційна та нова мораль, вільна любов, подружні зради, особисті почуття й емоції, прагнення, потреби, інстинкти, мода, комфорт, дрібниці побуту. Словом, усе те, що й складає життя. Її п'єси густо залюднені представниками середнього стану: чиновниками, лікарями, вчителями, журналістами, редакторами, студентами, різночинцями, поміщиками, міщанами. А ще – чи передовсім – їхніми матерями, сестрами, дружинами, доньками, нареченими, коханками. А такі підходи «до теми» здавалися критикам-чоловікам не вельми продуктивними, ба й малохудожніми. Той самий Франко – не він один! – закидав Пчілці дрібнотем'я і потопання в деталях, і надто розтягнуті сюжети.

Мине трохи часу й ті самі критики те саме поставитимуть на карб Лесі Українці. Щоправда, її теми дрібними не назвати, та «екзотичними», «далекими» «малоактуальними» – точно. Деталізації, специфічно жіночої «дрібничковості» тут ніби менше (недарма ж вона «одиноким чоловіком»), так знову ж ці мітологічні, історичні,

філософські, психологічні «нетрища». Ну а «розволіклість» оповіді – це вже суто жіноче, варте відкритої критики, ба й утручання твердої чоловічої руки. Тож «Руфіна і Прісциллу», справді велику драму письменниці, редактори «Літературно-наукового вістника» просто скоротили. Була навіть думка, що то робилося заради зменшення авторчиного гонорару. Думка, до речі, підставова, бо теж у свій спосіб стверджена традицією. Згадати бодай як легковажив Старицький виплатою Олені Пчілці авторських за «Світову річ». То властиво склалося чи не стійкою громадською опінією щодо заможної, а тому знеохоченої до винагороди за літературну роботу письменниці. Та й у наступному поколінні таке ставлення не змінилося, згадати бодай завваги співредактора «Літературно-наукового вістника» В. Гнатюка щодо недоцільності платні для співробітниці часопису Лесі Українки – доньки генерала. Інтерес авторок у цьому контексті – це ще й утвердження цінності жіночої інтелектуальної праці, ваги зробленого жінкою не в порівнянні, а в рівності зробленого чоловіками.

Наукова новизна

Студію присвячено гендерній своєрідності драматургічного письма на стику реалістичних та модерних його самовиявів. Актуальною порушено тему робить не тільки перехідна епоха межі ХІХ – ХХ ст., а передовсім систематика впливів, зв'язків і опозицій чоловічого та жіночого наративів. Саме ці вияви літературного процесу лишаються на сьогодні найменш вивченими, потребуючи зважених підходів у полях традиції – переємництва – новаторства.

Висновки

Постання, рівно ж розвій жіночої літературної лінії – явище складне, нерівне а часом і суперечливе. «Виборювати» право бути авторкою, себто собою, жінки мусили в рівній і вже тим нещадній конкуренції з чоловіками. Переваги ж останніх у гендерному, а відтак і соціокультурному просторі величезні. Достатньо під цим кутом придивитись до театру корифеїв. А між тим знайшлася та, котра спромоглася на звершення не просто рівні чоловічим. Її зусилля заклали міцну традицію драматургії, твореної жінками. Направду, Олена Пчілка успішно виявила себе в трьох театральних іпостасях – драматурга, акторки, режисерки. І тим єдина в своєму часі стала поруч корифеїв. Можна сказати навіть так: доповнила й закрила ті сегменти національного кону, які лишалися не охопленими сучасниками-чоловіками. Як письменниця вона запропонувала нові

стратегії і мову для утвердження світу українських еліт. Як особистість довела можливість бути того світу творцем і героїнею. Властиво, сам екзистенційно-соціальний профіль культурної героїні в нас – чи не цілковито її «винахід». Надважливо, що здобуте попередницею уже було кому підхопити й розвинути. Життєтворчість наступниць це переконливо доводить.

Література

- Вулф, В. (1999). *Власний простір* / пер. з англ. Я. Чердаклі. Київ: ВД «Альтернативи».
- Пчілка, О. (2024) *Листи (1892–1929)*. Упор. В. Прокіп. Пчілка О. Зібр. Тв. У 12 т. Житомир-Луцьк, Букдрук. Т. 11.
- Пчилка, О. (1904). *Михаил Петрович Старицкий (Памяти товарища)*. Оттиск из журнала «Киевская старина». Киев: Типография Императорского Университета св. Владимира.
- Спогади про Лесю Українку (2017) / Упор. і комент. Т. Скрипка. Київ: Темпора.
- Третяченко, Т. (2012). Михайло Петрович Драгоманов у листах до Олени Пчілки. *Рідний край*. № 2. С. 261–264.
- Косач-Кривинюк, О. (2006). *Лесья Українка. Хронологія життя і творчості* / Репринт. вид. Луцьк: ВАТ Вол. обл. друк.

References

- Vulf, V. (1999). *Vlasnyi prostir* [Own space]. Kyiv: VD «Alternatyvy». (in Ukrainian).
- Pchilka, O. (2024) *Lysty (1892–1929)*. Upor. V. Prokip. Pchilka O. Zibr. Tv. U 12 t. [Collection of works]. Zhytomyr-Lutsk, Bukdruk. T. 11. (in Ukrainian).
- Pchylka, O. (1904). *Mykhayl Petrovych Starytskyi (Pamiaty tovaryshcha)*. [Mikhail Petrovich Staritsky. In memory of a comrade]. Ottysk yz zhurnala «Kyevskaia staryna». Kyiv: Typohrafiya Ymperatorskoho Unyversyteta sv. Vladymyra. (in russian).
- Spohady pro Lesiu Ukrainku (2017) [Memories of Lesya Ukrainian]. Skrypka. Kyiv: Tempora. (in Ukrainian).
- Tretiachenko, T. (2012). Mykhailo Petrovych Drahomanov u lystakh do Oleny Pchilky. [Mikhail Petrovich Dragomanov in letters to Elena Pchilki]. *Ridnyi krai*, 2, 261–264. (in Ukrainian).
- Kosach-Kryvyniuk, O. (2006). *Lesia Ukrainka: Khronolohiia zhyttia i tvorchosti* [Lesya Ukrainka: Chronology of life and creation]. Lutsk. (in Ukrainian).

Serhii Romanov. Ukrainian dramaturgy of the late 19th – early 20th centuries. Female heredity and male tradition. The dramatic genre in new Ukrainian literature has almost always been the most conservative. This was due to a number of factors: colonial state and the status of the people geopolitical separation of Ukrainians between two empires, the patriarchal nature of the national world, which must protect itself from external influences, provincialism as a consequence of

cultural isolation etc. Since the mid-19th century, Ukrainian theater has performed very important state-building and consolidating functions, in particular, it combined political, educational, and enlightening tasks with purely aesthetic ones. Important progress has been made on the first issue. The second issue was not so successfully resolved. Therefore, it is clear that in the general European process of cultural renewal, the Ukrainian drama remained almost unchanged.

The **purpose** of the article is to consider the features of the modernization of Ukrainian dramaturgy, which are associated with the active participation of women in the literary process. The article uses **the methods** of gender studies, comparative literary strategies, the biographical method, and the method of the history of ideas.

The results. The aesthetic crisis of Ukrainian theater became apparent as early as the early 1890s. The crisis was noted not only by young artists, but also by artists of the older generation. In particular, Olena Pchilka noted the then outdated domestic and ethnographic models of both the works themselves and their theatrical productions. Pchilka considered the main factors of development to be the ideological and thematic renewal of the theatrical repertoire (plays from the life of the urban intelligentsia). Also important was the intellectual realization of new material in psychological theater. The work of Lesya Ukrainka's daughter, a modernist writer, is a continuation of what was done by Olena Pchilka, her mother, a realist writer. The creative practices of M. Starytsky and his daughter Lyudmila are opposite to this dynastic tandem. Lyudmila Starytska was unable to fully embrace modern art and therefore remained an imitator of her father.

Conclusions. Gender analysis, implemented in comparative terms, proved that women's courage and determination created the creative strategies and language of the new dramaturgy. It was in modernism that Ukrainian literature achieved the necessary balance of male and female writing.

Key words: dramaturgy, theater, style, realism, modernism, identify, patriarchy, gender, colonialism, generation, influence.

Романов Сергій Миколайович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0003-1404-4584>; sergmr@ukr.net