

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«БАРОКОВІ ЕЛЕМЕНТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ ПЕРШОЇ
ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ»**

Виконала: студентка 4-го року навчання
спеціальності: *035.01 Філологія*
(*українська мова та література*);
освітньої програми: *Мова, література*
компаративістика
Мельниченко Мар'яна Михайлівна

Керівник: Пашко О. В.,
кандидат філологічних наук, старший
викладач

Рецензент Полухович О. П.,
кандидат філологічних наук, старший
викладач

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2020р.

Київ – 2020
Зміст

Вступ	3
Розділ 1. Передумови виникнення барокових елементів у літературі 20-их років XX століття.....	8
Розділ 2. Вертеп і його політична трансформація.....	12
Розділ 2.1. «Патетична соната» М. Куліша як вертепна драма	15
Розділ 3. Інтермедія: трансформація жанру.....	25
Розділ 4. «Марко в пеклі» І. Кочерги: трансформація сюжету подорожі у пекло.....	32
Висновки	38
Список використаної літератури	41

Роль мистецької спадщини XVII-XVIII століть у розвитку української культури неможливо переоцінити. Напрацювання письменників того часу значно вплинули на національний літературний процес: від романтиків до постмодернізму. Діалог з українським бароко особливо цікаво втілюється у драматичній творчості модерністів першої третини XX століття.

Актуальність нашого дослідження полягає у недостатній вивченості елементів бароко в українській літературі першої половини XX століття, браку систематичності у даному питанні. Цю проблему можна побачити, наприклад, порівнюючи з кількістю праць, присвячених феномену необароко у 1980-их роках, знаковою постаттю якого став Валерій Шевчук. Причина малого обсягу досліджень на обрану нами тему полягає в тому, що другої половини XX сторіччя не було вироблено цілісної наукової методології для аналізу явища саме українського літературного бароко XVII-XVIII століть. Завдяки ґрунтовному дослідженню Дмитра Чижевського 1942 року термін «українське літературне бароко» [Чиж., укр. літ. барок] зміг міцно увійти у науковий дискурс. Але у радянській науці поняття «бароко» щодо українського письменства часового проміжку XVII-XVIII ст. почало використовуватись лише з початку 1970-х років [42, с. 160].

Історія питання. Проблема наявності барокових елементів у літературі першої третини XX століття порушували у своїх працях Н. Пелешенко, М. Сулима, О. Юрчук, Л. Ушкалов, В. Соболев, З. Генік-Березовська, А. Біла, Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина. Переважно це окремі статті, серед праць про літературне бароко або драматургію XX століття. Тому наша тема в них досліджується побіжно.

Неодноразово зверталась увага на зв'язок бароко з авангардом. Попри полярність програм цих двох стильових течій, існує певна спільність у їхніх концепціях. Наприклад, В. Соболев акцентує на понятті «просторового часу» – події хронологічно поєднуються «так, як коли б вони були організовані в просторі». У футуризмі і бароко річ наділена знаковою природою, тому може слугувати певним накопичувачем знань про минуле, при цьому передчуваючи майбутнє. Через це для представників обох стилів «час неминуче втрачає ознаки невідворотності» [55].

А. Біла зазначає, що риторизм і теологічна спрямованість бароко є прямо протилежними експериментуванню авангардистів. Але, не зважаючи на це, дослідниця все ж вбачає спільність між авангардом та бароко у їхній тенденції до синтезу мистецтв. Наприклад, поєднання графіки та поезії в емблематичних віршах є схожим на мовні ігри футуристів. Сюрреалізм успадкував від бароко ідею візіонерства з його свідомим викривленням зору для «виявлення прихованої сутності об'єкта». У давнішому стилі така мета досягалась «шляхом багаторазового або поліракурсного зображення об'єкта». Цим же способом передавалась динаміка у творі [2, с. 30-31].

З. Геник-Березовська при огляді барокових особливостей у літературі ХХ ст. переважно звертає увагу на поезію, оминаючи драматургію. Чеська україністка ставить під сумнів можливість використовувати термін «українське літературне бароко» ширше, аніж як до творів XVII-XVIII століть: «Попри безумовне значення форми в українській поезії 20-х років, там усе-таки важко віднайти такі формальні “ігри” барокового штибу, якими, скажімо, “грішив” В. Хлебніков» [14, с. 21]. Втім водночас вона визнає поняття «необароко», яким критики окреслювали літературу 20-их. Також дослідниця узагальнює, що «ті поняття, котрі вважалися константами бароко, набувають здатності час від часу повертатись <...>, особливо в кризові періоди, трансформуючи різні жанри та індивідуальні стилі» [14, с. 35-36].

У праці «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина вбачають перегуки з напрямком бароко в утворенні нових синтетичних жанрів. «Умовно психологічні п'єси В. Винниченка можна ідентифікувати то як психологічні драми, то як мелодрами, то як п'єси-дискусії» [51, с. 563], – зазначають вони. На їхню думку, «стилізація барокового дискурсу» спричинена переходом від реалізму до модернізму.

У Західній Україні 20-30 рр. ХХ ст., оскільки вона ще не була приєднана до атеїстичної держави, барокові елементи часто використовувались у нових жанрах релігійної драми. «Ці твори модернізували й осучаснювали традиційні євангельські

мотиви, але зберігали пієтет і святобливе ставлення до образів цих драм», зазначає М. Сулима [59, с. 293]. Також дослідник проводить паралель між Натурою Людською – традиційним бароковим персонажем, який вибирає між земним та небесним, і героями революційних п'єс, що часто постають перед ідеологічним вибором [59, с. 290]. Втім він вважає, що «умовно-алегоричні схеми барокових драм в новій добі досить часто використовувалися лише як голий мертвий каркас, прикрашений лубочними карикатурними розмальовками і прокламаціями» [59, с. 289].

Дослідниця християнських та барокових тем у модернізмі Н. Пелешенко оцінює взаємодію давнього стилю із новітньою літературою значно оптимістичніше. Вертеп у ХХ столітті, на її думку, входить «в український культурний простір як засіб модернізації форми і змісту, як можливість збереження національних релігійно-обрядових традицій» [44, с. 262]. Науковиця особливу увагу звертає на роль ідей Леся Курбаса та його театру «Березіль» у відродженні бароко в українській культурі.

Як зазначає Дж. Броджі Беркофф, лише у 1920 році завдяки Михайлу Возняку була втілена перша спроба «побачити в українській літературі складний комплекс творів різних жанрів – високих та низьких» [4, с. 13]. Тобто включення в одну систему і фольклорних жанрів, і академічного театру. Але лише у 1990-х публікації українських барокових студій «заклали початок новому баченню української барокової літератури як цілісної системи, що впливала зі специфіки соціального та культурного контекстів» [4, с. 14]. Це необхідний момент розуміння української літератури XVII-XVIII ст., адже вона «являла собою поліфункціональну й полісемантичну сукупність творів, форм та ідей» [4, с. 54].

Метою цієї праці є доведення існування перегуків між світоглядними системами доби бароко XVII-XVIII століть та української драматургії першої третини ХХ століття.

Щоб досягнути заданої мети ми поставили такі **завдання**:

- визначити основні риси поетики бароко;

- знайти причини зацікавлення давньою українською літературою митцями ХХ ст.;
- дослідити еволюцію жанру інтермедії від XVII до ХХ ст.;
- окреслити виникнення вертепної драми і композиційні особливості її давнішої форми;
- дослідити трансформацію вертепу і набуття ним нових функцій;
- довести системність використання барокових елементів у драматургії першої третини ХХ ст.

Для виконання зазначених завдань ми використали такі **методи**: порівняльно-історичний, порівняльно-типологічний, культурно-історичний із герменевтичним, інтертекстуальним підходами.

Способами вирішення цих завдань стали аналіз наукових джерел (статей, монографій, дисертацій, підручників), періодичних видань, художніх творів та системні спостереження.

Об'єктом дослідження є українські драматичні твори, написані і видані у 1920–1930-х роках. Серед них для аналізу ми виділили такі тексти: «Марко в пеклі» Івана Кочерги, «Патетична соната» Миколи Куліша, «Червоний вертеп» Андрія Паніва, «Менажерія, або Шпана» Володимира Ярошенка, «Вій» Остапа Вишні.

Предметом нашого дослідження є використані елементи літературного стилю бароко у зазначених драмах, а саме: жанрові особливості, символи, ідейні і змістові зв'язки, мотиви.

Вивчення проблеми ми обмежили **географічними рамками**. Письменники, тексти яких досліджуємо, проживали переважно в УРСР. Але для повноти роботи ми також долучили короткий аналіз творчої діяльності колективу із Західної України («Вертеп наших днів» Л. Лепкого та Р. Купчинського).

Обсяг і структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновку та списку використаних джерел. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи 48 сторінок.

Розділ I. Передумови виникнення барокових елементів у літературі 20-х років XX століття

Двадцять років минулого століття видалися надзвичайно плідними для української літератури. Цьому спонукало й різноманіття угруповань, що репрезентували той чи інший стильовий напрям. Затяжна громадянська війна нарешті закінчилася і, хоч і не принесла довгоочікувану перемогу українській державності, дала живильний поштовх для творчих рефлексій. Модернізм, у свою чергу, спонукав до експериментування з формою.

Залучення спадку українського бароко у ХХ столітті розпочав ще реаліст Панас Мирний у 1901 році, видавши п'єсу «Спокуса». Філософська містерія зображує класичну біблійну тему про зваблення Сатаною і вигнання з раю Адама і Єви. Письменник мав за ціль показати сюжет гріхопадіння саме через призму українських національних уявлень – з використанням двох'ярусної (вертепної) будови сцени і фольклорними образами нечисті. Далі до барокової літератури зверталась Людмила Старицька-Черняхівська. Поруч зі значною політичною спрямованістю, вертеп письменниці «з'явився як ілюстрація, критика, переосмислення процесів демократизації в Російській імперії» [44, с. 266]. Особливістю її «Вертепу» 1907 року і «Милості Божої» 1919-го є велика кількість перегуків із культурою XVIII століття. П'єса «Милость Божа» побудована за принципом театру в театрі. Оригінальна вистава зі сцени Київського колегіуму повністю відтворена у новітній п'єсі, а поруч з нею зображується «закулісне» життя спудеїв. Також Л. Старицька-Черняхівська використовує автентичні інтермедії того часу та стилізує мовлення персонажів [44, с. 267].

Згідно з відомою хвилеподібною теорією культурно-історичних епох Д. Чижевського, в історії чергуються періоди домінування раціонального первня та ірраціонального. Модернізм і бароко належать до одного типу, тому запозичення з цієї давнішої культури є властивим для літератури перших десятиліть ХХ століття. За спостереженнями С. Павличко, хоч модернізм, як і будь-яка нова естетична течія, перебуває в опозиції до попередників, «нове в модернізмі є скоріше вічним потягом, устремлінням до нового, ніж новим у певній визначеній формі» [38, с. 18]. Тобто закони його естетики не перешкоджають ретроспективі, а радше заохочують звертання до традицій. «Модерне зберігає прихований зв'язок, співвіднесеність із класичним» – тим, «що невідчужене часом» [38, с. 18]. Також дається взнаки потяг модерністів до свідомого використання інтертекстуальності: розширення діапазону сюжетів, образів, пластів культури, залучених у новий твір. Тож, не зважаючи на певну архаїчність форм української літератури XVII-XVIII ст., новітні письменники цілком виправдано до неї звертались.

Ще однією причиною звертання до барокової спадщини цілком може бути спротив колоніальній політиці. У 20-х роках в українських митців постає бажання індивідуалізувати свою творчість на фоні «всесоюзної», зразком якої переважно вважали саме російську. У той час, коли «під російську матрицю підганяють усі процеси, що відбуваються в українській культурі» [1, с. 213], вона звертається до найбільш плідної епохи свого минулого – бароко. Запозичувались жанрові структури, трансформувались мотиви, використовувались символи тієї доби. Але, як і Мелетію Смотрицькому у XVII ст., письменникам-модерністам було не уникнути роздоріжжя. Конфлікт ідеологій для окремої конкретної людини вилився у «мотив хворобливого роздвоєння» [1, с. 218] (найяскравіше проявлено у творчості М. Хвильового) і загалом у проблему вибору, виразне змалювання якої бачимо у «Патетичній сонаті» М. Куліша [1, с. 219].

Не зайвим буде звернути увагу на відродження популярності філософії Григорія Сковороди в Україні після революцій і періоду визвольних змагань, адже «дуже часто саме в кризові періоди історії та культури зринає на поверхню ім'я» цього мислителя [14, с. 29]. 20-ті роки XX століття стали сприятливим часом для переосмислення літературного процесу і національної спадщини. Однією з постатей, яку намагалась зрозуміти українська інтелігенція у цю добу, був Григорій Сковорода. Активізується видання наукових і художніх праць про філософа: монографія Д. Багалія, статті С. Єфремова, переклади М. Зерова, проза М. Івченка, В. Поліщука, поема-симфонія П. Тичини. Дослідниця Р. Мовчан вважає прикметним, «що в цьому новітньому загальному дискурсі Г. Сковороди повністю відбилася суспільна свідомість, що так химерно поєднала дух відродження і апокаліпсису <...>, втрачену ілюзію і неоміф» [35, с. 137]. Відповідно до своїх естетичних або політичних переконань, постать пізньобарокового мислителя одні романтизовано трактували як народного філософа (цей образ симпатизував ідеологам комунізму), інші уявляли його аристократом-відлюдником таким чином намагаючись «відродити традицію елітарного світогляду» Сковороди [35, с. 139].

Дослідженням спадщини Г. Сковороди ґрунтовно займався В. Петров, чимало його наукових праць за цією темою було опубліковано у періодиці 20-х років [35, с. 142]. Цікаво, що водночас Домонтович пише роман «Доктор Серафікус», де героїня Вер пов'язувала свою юність із інтересом до бароко: «Захоплення барокко входило як обов'язковий складовий елемент у світогляд Вер та її приятелів. Весняна прогулянка в теплий березневий день оберталась на паломницьку мандрівку до бароккових пам'яток Києва XVII — XVIII віків» [16, с. 63]. У своїх наукових розвідках письменник тлумачить постать Г. Сковороди у дусі модернізму, вважаючи, що переконання філософа базуються на «розриві з суспільством» [35, с. 143], а його відлюдність пояснюється тезою: «що людина нікчемніш і для суспільства непотрібніш, тим досконаліш у своїй самотній самозамкненості» [35, с. 143; 45, с. 51]. Ці слова наштовхують на думку, що при створенні образу професора Комахи Домонтович надихався постаттю Г. Сковороди. Крім цього, світоглядна концепція «втечі в себе», що є основоположною у філософа, стає одним з провідних мотивів поезії 20-х років.

Алегоричність та метафорика творчості Г. Сковороди спонукає розглядати його філософію як про «предтечу українського символізму» [35, с. 139]. У першій чверті XX ст. ця течія активно функціонує. Символіст Яків Мамонтов у драматичному етюді «Dies irae» (з латини – «день гніву») 1918 р. змальовує трагічну картину барокового штибу. Це передчуття Божого суду, який настає після вчинення гріхів: зради та обману. Для передачі напруги і невідворотності драматург вводить алегоричний образ: «А над морем знов грізно і велично гуде старий голос Часу: бов! бов! бов! бов!..» [32, с. 15].

Стремління літератури до давньої епохи помічали й тогочасні російські вчені. У 1931 р., оглядаючи попереднє десятиліття, В. Шкловський окреслює поняттям «бароко» всю епоху двадцятих [73, с. 535]: «Маяковський не випадково так складно будував сюжет своїх поем. Люди нашого часу, люди інтенсивної деталі – люди бароко» [73, с. 443; пер. мій – М. М.]. Літературний критик вжив цей термін на позначення строкатості форми, надмірної ускладненості, збільшення ролі символів.

Натомість 30-ті роки пізніше у своїх статтях він позначає як початок періоду «класицизму», «нової простоти» [73, с. 535-536]. Хоч Шкловський і не вживає тут термін «соціалістичний реалізм», розуміємо, йдеться саме про цей літературний стиль, що поклав кінець експериментам з формою і різнобічності ідейного трактування твору.

Розділ 2. Вертеп і його політична трансформація

Чимало дослідників схиляється до думки, що вертеп походить від шкільного театру. За спостереженнями Л. Софронової, «релікти шкільних драматичних творів можна виявити у деяких фольклорних жанрах, наприклад <...> у вертепі» (пер. мій – М. М.) [57, с. 239]. В. Шевчук зазначає, що вертеп є взірцем «злиття релігійної й народної драми» [72, с. 258]. Погоджуючись з цими твердженнями, М. Сулима все ж перераховує помітні відмінності між «онародненим» та шкільним різдвяним дійством. Перший різновид виявляється більш консервативним у відтворенні євангельського сюжету, тоді як авторські твори дозволяють собі експериментувати. У вертепному варіанті різдвяної драми зовсім немає алегоричних персонажів. Але водночас активно використовується жанр інтермедії, на відміну від шкільної версії [59, с. 165].

Для дослідження еволюції цієї театральної форми, спершу наведемо опис варіанту вертепу, записаного М. Маркевичем у 1840-х роках [61, с. 415-444]. Передусім варто зазначити, що вертепна драма складається з двох частин не лише у будові сцени, а й у композиції самого твору. Перша частина – це завжди євангельський сюжет про народження Христа і помсту царя Ірода. Останній, за цікавим спостереженням М. Сулими, по суті, стає центральним у вертепній різдвяній драмі через порівняну простоту у відтворенні епізоду з «винищенням немовлят» [59, с. 158]. Відразу кидається у вічі українськість цього фрагменту: персонажі вдягнені у національний одяг, пастухів звать Грицько і Прицько, вони співають колядку, а до традиційних біблійних постатей додається православний священнослужитель – паламар (Пономар). Хор коментує все дійство. Друга частина, інтермедійна, є майже незалежною від першої. Вона значно гнучкіша для трансформацій, які залежали від уподобань публіки або актуальних суспільно-політичних подій. На думку М. Возняка, «це справжня народна мелодрама, прикладена до життя, симпатій і антипатій українського народу» [11, с. 251]. Найбільше в інтермедійній частині прихильні до Запорожця, який найдовше перебуває на сцені, його образ підсилює «національно-політичний елемент» у вертепі [11, с. 255]. Найменше симпатизують іншим народностям («жидам», «ляхам», «циганам»), щодо яких транслуються найпопулярніші стереотипи. Саме у низовій частині руйнується «четверта стіна» – персонажі звертаються до глядачів. Яви переважно складаються з діалогів пар: Дід і Баба, Солдат і Дар'я Івановна, Циган і Циганка, Угорець і Угорка, Поляк і Полька, Запорожець і шинкарка Хвеська, Клим і його жінка. Висміяні людські вади: неосвіченість, лінь, жадібність. Тут пародіюється мовлення попів і навіть російські любовні романи про дворянство, де закохані «величають» один одного по-батькові.

Тож, як бачимо, для вертепу як народного жанру здавна були притаманні соціальна сатира і розважальний сміх. Він тісно пов'язаний з інтермедією. Завдяки вертикальному поділу сценічного простору стає реальним поєднання сакрального і

профанного в одному дійстві, де «нагорі розігрувалося дійство високого бароко, а на долішньому поверсі – низове» [72, с. 13].

У ХХ столітті вертепна драма переважно стала функціонувати «як засіб модернізації форми і змісту» [44, с. 262]. Якщо у перших десятиліттях в цьому жанрі ще зберігались національно-обрядові традиції [44, с. 262, 281], то вже 20-ті післяреволюційні роки вимагали іншого змістового наповнення.

У деяких творах на перший план виступала пропаганда. 1924 року у газеті «Література. Наука. Мистецтво» публікується стаття з назвою «Чи потрібний вертеп» авторства Ол. Ведміцького [5, с. 2]. Звертається увага на прихильність селян до «хуторського театру», тому пропонує відродити й осучаснити мистецтво вертепу для нових цілей. Одним з факторів успіху має стати гумор. Прикладом оновленого вертепу слугувала лялькова п'єса поставлена того ж року у Прилуках. У першій її частині показано постаті святих під супровід колядки, але вже з антирелігійною метою. Друга частина ілюструвала останні політичні події, що, вірогідно, відкривало можливість для певного маніпулювання фактами у пропагандистських цілях [5, с. 2]. Звернемо увагу, що двоактність традиційного вертепу збережена.

1926 року у журналі «Сільський театр» опубліковано п'єсу «Червоний вертеп: травневі інтермедії», приурочену до свята Першого травня. Автор – активний член спілки «Плуг» Андрій Панів [28]. На відміну від п'єси згаданої нами раніше, ця розрахована на виконання акторами, а не маріонетками. Перша картина показує часи Громадянської війни, яка, до речі, є надзвичайно популярною подією в українській літературі 20-х. Дійові особи – дід та баба, співають про радість визволення від царя. Далі з'являються генерал Білої армії, що шкутильгає на одну ногу, і Пані на прізвисько «еміграція», «нафарбована і вже підтоптана». Для антагоністів спеціально підібраний саме такий фізичний стан – протилежний до культивованого у радянській культурі здорового і молодого тіла. Пісні і хор доповнюють репліки персонажів, що створює певний ритм виставі. У другій картині з'являється постать блазня – Кумедника. Хоч його одяг і грим свідчать про

запозичення з циркового мистецтва, функція цього образу не обмежується сміховою або коментаторською. Він разом з іншими «пролетарями» вступає у «боротьбу проти буржуазії». Також наявні алегоричні постаті: Голод, Розруха – «баба в лахміттях», Кооперація – «чепурна дівчина». Примітно, що ці ролі є жіночими. Збережено інтерактивну функцію традиційного вертепу (руйнування «четвертої стіни»): «А ти скажи не для мене – для публіки. Бачиш, зібрались – вистави чекають?» [8, с. 22].

Що стосується Західної України, то тамтешні письменники також користувалися вертепною конструкцією для відображення політичних проблем. Наприклад, 1926 року у Львові Роман Купчинський та Лев Лепкий створили ляльковий театр «Вертеп наших днів». У 1930 році вони перебували на гастролях, про що йдеться у випуску «Свободи (США)». У газеті жанр п'єси окреслили як: «політична гротеска з музикою, співами, танцями на 3 дії» [53, с. 3]. На сцені маріонетки зображували гетьмана Скоропадського, Полтавця-Остряницю, Кирила Трильовського, комуніста Чубаря, Сельроба та багато інших тогочасних постатей. Цікаво, що автори могли легко змінити персонажів спектаклю, орієнтуючись на інтереси глядача та актуальні політичні події. Наприклад, вирушаючи до Америки, сценарій переписали: залишили найвдаліші фрагменти попередніх вистав і ввели політиків Нового Світу. Саме тому «Вертеп наших днів» Н. Стрілець називає «гумористичним барометром громадського життя» [58].

Отже, у 20-их – першій половині 30-их років вертепна драма вповні проявила свою здатність до ідейних трансформацій. На території УРСР цей жанр міг активно використовуватися у радянській пропаганді, а в Західній Україні у політичній сатирі. Втім така експериментаторська форма знадобилась ненадовго і «як явище “політичний вертеп” сходить нанівець вже у середині 1930-х років» [71, с. 159].

2.1. «Патетична соната» Миколи Куліша як вертепна драма

«Патетична соната» Миколи Куліша це знаковий твір в українській літературі не лише через майстерно передану кризу світовідчуття особистості у добу політичних катаклізмів, розкриття загальнолюдських питань як от проблема вибору, а й через переосмислення традиційного національного жанру – вертепу. Тож які функції виконує вертепна організація простору у драмі?

Автор розмежовує мешканців будинку по поверхах залежно від їхньої класової приналежності або ідеологічної позиції. Показуючи соціальне розшарування, письменник помістив найменш привілейованих членів суспільства у найгірші житлові умови. На горищі в окремих кімнатах проживають двоє. Ілько Юга – поет, саме його думки введено у ліричні ремарки. Навпроти нього мешкає Зінька – модистка за словами Ілька, і проститутка за професією. Нижче, на другому поверсі, живуть російські імперіалісти Пироцькі: генерал, його сини Андре і Жоржик. На першому поверсі – українські націоналісти Ступай і донька Марина. І у «темному підвальному закуті» – Оврам, скалічений робітник, і його дружина Настя.

Відомо, що у вертепі пересування персонажів між поверхами було обмеженим. Ця особливість підкреслювала чіткий поділ між профанним та сакральним. Під час всієї п'єси Богоматір, Йосиф і новонароджений Ісус перебували на верхньому ярусі. Ірод, його воїни, Смерть й інша «нечисть» не могли переходити до верхнього поверху. Переміщуватись дозволено було лише Царям та Ангелам.

Через брак руху персонажів у першій дії саме вона найбільше схожа на вертепну драму [74, с. 54]. Зінька пересувається лише горизонтально (а не вертикально), до квартири Ілька. Юга дозволяє собі лише пересування сходами (як нейтральною територією) згори вниз і навпаки: «І я справді йду. Сходами, вниз. Знову одна течія несе мене до її дверей, друга односить і гонить униз» [29, с. 193]. Він не заходить у квартири, а лише підслуховує під дверима: то Луку і літнього робітника, то флірт Жоржика із економкою Анет, то розмову Марини з батьком. Саме через свідомість Ілька читач спостерігає за іншими героями, тому поет підглядає, повз нього пробігають. Жорж бігає зі свого другого поверху на горище до Зіньки, Андре раптово заходить до Марини, Лука пересувається з підвалу на

горище до Ілька. Хоч Ступай і Пероцький живуть поруч, вони спілкуються лише по телефону. Крім створення комічного ефекту, це підкреслює непримиримість між двома політичними таборами. Загалом по перших трьох діях можна сказати, що Ілько та Лука є найбільш динамічними постатями.

У «Патетичній сонаті» всі головні дійові особи групуються по двоє, як і в інтермедійній частині вертепної драми: подружжя Оврама і Насті, Ступай і донька Марина, генерал Пероцький і син Андре, Зіна і Жорж, Ілько і Лука. Але помітно, що на відміну від традиційного вертепу, тут стосунки є більш динамічними. Це видно навіть на великій кількості любовних трикутників: Зіна симпатизує Ільку, Жорж залицяється і до Анет, і до Зіни, Андре та Ілько закохані у Марину. Романтичні перипетії вимушують персонажів пересуватися і розвивати конфліктні ситуації, рухаючи дію вперед.

Багатоповерхова конструкція дозволяє драматургу розгортати сцени в різних приміщеннях одночасно. Таким чином вибудовується контраст між, наприклад, знедоленою Настею і забезпеченим Пероцьким, між вульгарним Жоржем і мрійливим Ільком. Принцип антонімічного протиставлення є основоположним у світоглядній концепції бароко.

Також завдяки такій будові яскравіше простежується паралелізм змісту. У себе в кімнаті проститутка Зінька у пориві відчаю: «Боже! Чом ти не допоможеш? Чи, може, й ти, боже, вже хочеш того же? Так приходь!» [29, с. 190]. Далі сцена, де справді хтось приходить. Дія переноситься з найвищого ярусу до найнижчого: «У підвальчику, як статуя, Настя. Скаменіла – у двері лізе безногий солдат з георг-хрестом», який виявляється її чоловіком Оврамом [29, с. 191]. Важко стверджувати точно, чи зумисно автор порівнює бога з безногим солдатом. Але у будь-якому разі ця метафора надзвичайно промовиста. Пізніше ще одна паралель: в одній зі сцен спершу Зінка вишиває прапор УСРР для пролетарів, а пізніше Марина робить український.

За спостереженнями М. Сулими, у 1920-х роках була намагання відтворити симультанічний театр, тобто одночасовий. Симультанність дії була характерною

рисою шкільної драми, у яку вона потрапила завдяки традиціям старовинного європейського театру [59, с. 291-292]. Цю одночасність, спровоковану пожвавленням п'єси, бачимо й у «Патетичній сонаті». У четвертій дії реакцію на вистріл гармати глядач має змогу бачити відразу у трьох сценічних просторах: квартирі Пероцького, квартирі Ступаїв та підвалі Оврама і Насті. Також тут спостерігаємо кіноприйом – монтажну склейку паралельних дій: Марина та Пероцький синхронно телефонують у штаб до Андре [29, с. 210-211].

Під час мітингу у старому губерніяльному місті одночасно відбуваються агітаційні промови трьох різних ватажків: російського імперіаліста Андре, українського патріота Ступая, пролетарського активіста Луки [29, с. 201-202]. Важливо, що всі вони в цей час перебувають на одному рівні серед натовпу біля будинку – при тому, що персонажів можна було б розмістити вертикально завдяки багатоярусній конструкції (а слова Андре, наприклад, вкласти у вуста генерала Пероцького, що стоїть на балконі). Але драматург спеціально цього уникнув, щоб підкреслити відсутність переваги якихось конкретних політичних сил у вирі громадянської війни.

Попри всю розшарованість «вертепного» будинку, його об'єднує звукове і музичне супроводження. Ілько, перебуваючи нагорі у своїй квартирі, одночасно чує і куранти генералового годинника, і фортепіано, за яким грає Марина на першому поверсі. Мелодії є не просто «фоном», а символічним тлом та змістовим доповненням твору.

Вертепна будова потрібна глядачу ще й для того, аби визначити головну дійову особу твору. С. Іванюк та Н. Павлюк звертають увагу, що саме Марина, а не Ілько є домінантою у п'єсі М. Куліша. До четвертої дії Ілько – пасивний герой, «натомість Марина є тією силою, що рухає дію “Патетичної сонати” вперед» [39, с. 63]. Оскільки лише при втіленні на сцені драматичний твір може сповна розкритися, «прозріння», що головним героєм твору є Марина, а не Ілько, доступне для розуміння радше глядачу, а не читачу. Завдяки триповерховій організації помешкань Марина «постійно перебуває в центрі сцени». Крім цього вона часто

грає на піаніно і тому є «й звуковим центром дії» [20, с. 76]. Можливо, ще однією підказкою до витлумачення ролі Марини у п'єсі є згадка каменю Омфалоса – центр світу за давньогрецькою міфологією. На ньому віщувала Піфія, з якою й асоціює себе дівчина.

Цікаво, що у постановці О. Таїрова 1931 р. сходи як елемент сцени мали активну роль. Там часто відбуваються епізоди зустрічі, перетину персонажів, а у фіналі п'єси зштовхування з них могло стати альтернативним варіантом розстрілу Марини [60, с. 794]. Режисер долучив до роботи художника Вадима Риндіна. Для Камерного театру у Москві він розробив три-, а не чотириповерхову конструкцію, з'єднавши на одному ярусі квартири Ступаїв-Ступаненків та Пероцьких. Цей організаційний нюанс дозволяє відкрити ще одне прочитання твору, де українські «самостійники» та російські «великодержавники» перебувають на одному рівні по відношенню до персонажа Ілька.

Ще однією спільністю Кулішевого твору з бароковими жанрами є наявність інтермедійних вставок. Третя дія розпочинається співом чистильника взуття під далекий акомпанемент «Марсельєзи»: «Як прийшла свободонька, / Вже вулиця не та-с: / Нема, нема роботоньки / З суботи й до суботоньки» [29, с. 196]. Коли підходить другий, у них зав'язується розмова двох конкурентів. Ця сцена відбувається поза простором будинку, на його сонячному розі. Можна порівняти уривок з інтермедією, оскільки він не є безпосередньо продовженням попередніх подій, але ідейно доповнює зміст твору. Також в епізоді присутній незмінний елемент жанру інтермедії – гумор. Щоправда, це вже навіть не сатира, а макабричний сміх. Коли безногий Оврам підповзає, один з чистіїв робить коментар: «Дотепная є воєнна приказка: де два б'ються, третій не лізь» [29, с. 197].

Наступна інтермедія ще більш наповнена темою смерті. У 4-ій сцені 4-ї дії троє з білоармійського загону спотикаються об ноги трупа, що стирчать з-під землі. Один із солдатів, п'яний, вигукує: «Безподобно! Оригінально! Мій антипод! Він головою туди, я – сюди. Коли у нас день, у його ніч, і навпаки. Хай живе географія» [29, с. 206].

Третя інтермедія відбувається у паузі між бесідою Ілька і Марини. Це розмова двох чоловіків, яка смислово продовжує попередні репліки, але при цьому не втручається у перебіг діалогу закоханих. Один з цих прихильників більшовиків хвалиться: «Я за інтернаціонал, Микешо! І, щоб ти знав, за всі мови! Бо всі мови хочу знати і вже трошки знаю», а далі перераховує слова гранд-отель, аграрний, бомонд, пролетарят, антракт і так далі [29, с. 220]. Як і давня інтермедія, ці вставки додають комічного ефекту п'єсі і знижують градус напруги перед довгоочікуваною розмовою поета та націоналістки.

Чимало дослідників звертають увагу на прообраз театру абсурду у творчості М. Куліша. Для драматурга обов'язковими елементами були психологізм особистості, показ багатогранної свідомості та зрештою зображення мізерності «людського життя у парадоксальному калейдоскопі різних ідей» [36, с. 97]. Поруч з цим цікавим видається твердження О. Любенко, що «коріння української драми абсурду сягає доби бароко. Розвинена театральна культура бароко давала простір багатьом жанрам, і саме інтермедійні сценки можна вважати одним із джерел абсурдних п'єс, створених у ХХ ст.» [31, с. 36].

Вертеп як різдвяне дійство генетично пов'язаний з жанром містерії. Містерія – це релігійна драма, що трансформувалась із середньовічної літургії [30, с. 451]. Її основою є переважно євангельські сюжети із вкрапленням старозавітних історій. Містеріальне дійство обов'язково було трифазовим. Зміст великодньої вистави охоплював «муки Христа, його воскресіння й появу перед апостолами», а різдвяної – «народження Христа, поклін магів і втечу до Єгипту» [11, с. 152]. М. Возняк наполягає, що українські релігійні драми цих циклів безперечно мають «ідейну й текстову залежність від європейських містерій» [11, с. 170]. У поетиці шкільного театру XVII-XVIII ст. з них розвинулись міраклі – інсценізації житій церковних святих з їхніми діяннями і чудами, та мораліте – алегоричні духовні драми з дидактичним стрижнем [11, с. 153]. Ці форми еволюціонували. Поступово сплітаючись з побутовими сценами, гумором, світсько-історичною тематикою, містерія розвинулась у нову європейську драму [11, с. 153-155].

Перші три дії «Патетичної сонати» відбуваються під час Страсної п'ятниці та Великодня. Цей факт дає підстави вбачати містеріальність цієї п'єси. Ілько Юга проходить три етапи містеріального дійства. «Патетична соната» – це шлях сповідання гріха. Ключем для цього трактування є згадка героєм євангельського міфу «про апостола Петра, коли він зрадив і тричі одмовився від Христа» [29, с. 226]. Ілько спершу займає нейтральну позицію, яка апріорі неможлива під час громадянської війни (бездіяння – це також злочин). Далі він зраджує своїх червоних товаришів, звільняючи від розстрілу білоармійця Андре. І наостанок він спокутує провину, признавшись Луці та розстрілявши Марину. Таку інтерпретацію підтверджує оповідний характер ремарок. Позиція Ільки, наративного «Я», «набуває характеру сповіді, спроби каяття» [39, с. 64]. В. Школа пов'язує містеріальну трифазність з вертикальним переміщенням героя. Посвячення Ілька відбувається, коли він спускається з горища на землю, щоб вартувати біля таємного повстанпункту. Перевтіленням слугував «шлях від горища, де був Поетом, до підвалу, де став катом». Фінальним стало жертвоприношення – вбивство Марини [74, с. 55].

Як ми зазначали раніше, жанр вертепу значно переосмислюється М. Кулішем. Але хоч і простір сцени профанізується, на рівні символів та алюзій у творі залишається сакральне. Передусім це велика кількість християнських знаків.

Тривожним виглядає контрастне поєднання великоднього пейзажу з образом розп'яття: «Чую втретє “Патетичну”. І раптом супровід *allegro* – стоголоса мідь великодніх дзвонів. Дивлюся у віконце. Дзвіниці – як білі тополі. З найближчої пливе хорний: Христос воскресне! Кометами здіймаються ракети, червоні, голубі, зелені. Танцює світ. Патетичний концерт. І тільки низько над обрієм висить блідий, пощерблений серп місяців – розп'ятий Христос» [29, с. 188-189]. Ця умовність часу вимальовує есхатологічну картину світу у творі, що спостерігаємо й далі. У четвертій дії Ілько помічає на небі «густо-червоний і од вітру неспокійний», схожий на прапор місяць [29, с. 207]. Паралельно Ступай і Лука мовлять, що вже сходить червоний місяць. Відомо, що це передвісник кінця світу, другого пришествя Христа.

З Одкровення Іоанна Богослова: «І коли шосту печатку розкрив, я поглянув, — і ось сталося велике трясіння землі, і сонце зчорніло, як міх волосяний, і увесь місяць зробився, як кров» [Одр. 6:12]. Тим часом Настя прислухається, як хтось співає «Отче наш...» [29, с. 208].

У шостій дії на суді білоармійців Оврам на питання, як його звати, відповідає: «Оврам чи Яків – не все одно? Вам же не ім'я розстрілювати!» [29, с. 247]. Авраам і Яків (або Ізраїль) – це старозавітні біблійні персонажі, вони обидва вважаються родоначальниками багатьох народів; другий був онуком першому. Далі Оврам заявляє, що йому сорок років від народження. Число 40 є дуже розповсюдженим у християнській нумерології, широту його значень можна звести до символу повноти духовних випробувань. Наприкінці твору ув'язнена у підвалі Марина вигукує: «Яка нудьга! Замість кохання – ніч і дорога до смерті. Справді страсті Христові» [29, с. 258]. Імовірно, вона говорить не лише про смертний вирок собі, а Ілька. Він проміняв «богонатхненний» шлях закоханого поета на розстріл в ім'я революції.

Втім М. Куліш не лише переосмислює християнську тематику, але й часом гостро іронізує з неї. Наприклад, Жорж, залицяючись до економки Анет, спершу хизується, що має «п'ять кондомів у кишені», а потім відразу порівнює дівчину з богоматір'ю [29, с. 182]. «Комік» Ступай ворожить на Євангелії, де намагається знайти знак благословення для майбутнього України [29, с. 234]. У першій дії Зінька своєрідно використовує слово «розговоріся». На відміну від питомого значення «вийти з посту, споживши скоромну їжу», у її розмові з Ільком йдеться про тілесний любовний контакт, що заборонений на період Великого посту: «Я голубе платтячко, бачте, наділа дівочьке, косу по-скромному заплела – заговіла, а ви такий бідний та самотній, що й сьогодні не розговієтесь» [29, с. 175].

Тож можемо твердити, що у «Патетичній сонаті» М. Куліш «жонглює» християнськими символами, створюючи часом іронічну, але переважно апокаліптичну картину світу.

Сон – один з найзагадковіших феноменів людської психіки. Митці від давнини до сучасності ставили його у центр тематики своїх творів. В ірраціональні епохи

мотив сну знов і знов набував особливої актуальності. В іспанському бароко це втілилось у відому метафору Педро Кальдерона «життя – це сон». В українській літературі XVII-XVIII ст. також бачимо звертання до видінь підсвідомості. Сон трансформувався, наприклад, у «знак дороги до християнського світу і праведного життя», або спонукання зізнатися у гріхах [56, с. 102-103]. Дослідниця В. Соболев звертає увагу, що Климентій Зиновій через сон викриває природу людських вад: засуджує тих, хто забагато спить, лінується, говорить про «нічні гріхопадіння і денні» [56, с. 106]. Інфернальні візії також були популярними у тогочасному мистецтві слова. Це пояснюється тим, що існування пекла у бароковому світогляді виконувало роль морального компасу [56, с. 109]. Як бачимо, сон у давньоукраїнській літературі націлений переважно на дидактичну функцію. Але крім цього він ще й остерігає, підказує або передвіщає [56, с. 110].

У «Патетичній сонаті» неодноразово використовується мотив сну. А взаємодія різних мистецтв, що є стрижневим у «Патетичній сонаті», трансформує це в особливо цікаву метафору «музика як сон». У другій дії, під час «непочутої» Ільком розмови, Марина ділиться з Андре, що від музики їй ввижається «щось чудне і незрозуміле. Привид, сон реальність, усе разом. Ніби темна й дика є країна, і така ж пригноблена, що забула навіть про своє учора і не зна, що буде з нею завтра. Сон. Два замки іржаві висять, печаті з орлами – білим, двоголовим. Замкнуто минуле, замкнуто прийдешнє» [29, с. 194]. На початку четвертої дії Ілька ввижається уві сні Марина («вона дивиться на мене сонного»), де вони разом плывуть на човні. Судно йому нагадує «Арго», транспорт шукачів золотого руна, а їй – стару козацьку чайку під жовто-блакитним прапором [29, с. 207]. Пізніше генералу Пероцькому сниться сон, у якому «немов Росія – голе поле, сніг, посередині піч і Христос у повстанках. Приходить Ступай і сідає на піч». Старий імперіаліст не хоче вірити цьому видінню, надавати йому значення, тому лише викрикує у слухавку сину: «Ти розумієш, до чого нахабство дійшло?» [29, с. 211]. Оскільки вся п'єса обрамлена як «спогади нині покійного», це певним чином уможлиблює використання візіонерських мотивів Ілька. Слухаючи сонату Бетховена, поет, так би мовити, прозріває: «Мені

неможливо ясно в очах, я бачу далекі зоряні простори, я ніби чую музику зір – *одного не бачу* – як до мене йде з листом Марина» [29, с. 187]. Можливо, це – передбачення трагічної для всіх героїв розв'язки п'єси.

Зазначимо, що можливість трактування п'єси дещо обмежена через проблему варіативності «Патетичної сонати». Оригінал був втрачений, а сам М. Куліш змінював деталі сюжету, радячись з режисером, про що свідчать його листи [60, с. 794]. Але найбільше цій незручній для літературознавців ситуації посприяли, звісно, ідеологічні чинники. Різні перекладачі, постановники, видавці трактували героїв згідно зі своїх політичних та естетичних поглядів. Особливо змінам піддавався образ Марини: градус оцінки коливався від підступної націоналістки до трагічної постаті [60, с. 794-795].

Перший варіант п'єси написано у 1929 р., а прем'єра з режисурою Олександра Таїрова відбулася наприкінці 1931 року [60, с. 785]. Публіка спершу сприйняла її схвально, виставу додали до репертуару багатьох радянських міст. Але неочікувано після позитивних відгуків у березні 1932 р. виставу засудили як «політично шкідливу» через нібито яскраво виражений «український буржуазний націоналізм» [60, с. 786].

Втім «Патетична соната» є, як і будь-який великий твір, надідеологічною. Глибокі моральні питання (неможливість вибору, зрада власного «я») та естетична цінність твору ніяк не дають підстав порівнювати його з «агіткою».

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що Микола Куліш послуговувався елементами бароко при створенні «Патетичної сонати». На формальному рівні це проявилось у використанні особливостей вертепу: будова сцени, парне групування персонажів, додавання інтермедій. На ідейний рівень введено християнську символіку та біблійні алюзії. На тематичному рівні бачимо перегуки з жанром містерії.

Розділ. 3 Інтермедія: модифікація жанру

Інтермедія у шкільному театрі могла існувати як пауза між основними фрагментами п'єси для відпочинку або ж розваги глядача. Це було потрібно, адже магістральна частина могла бути перенасиченою складним сенсом зі сфер богослів'я, історії, міфології. Існувала певна відірваність між змістом цих елементів, тому інтермедії видавали окремо від основних текстів [59, с. 171]. М. Сулима пропонує розглядати інтермедію поруч з хором оскільки ці елементи виконували схожі функції: коментаторську, координування між діями, інколи вираження суб'єктивної оцінки автора [59, с. 171]. М. Возняк вбачає еволюцію інтермедії так: спершу комічні сценки були вплетені в основний зміст містерії (нерідко перед напруженими моментами), далі вони відокремились в *inter ludos* – сцени «між актами», де були паралельними до магістральної дії, і наостанок інтермедія стала незалежним елементом вистави [11, с. 156-157]. Саме в останній формі вона увійшла у поетику шкільного театру. Втім, на відміну від західноєвропейської, українська шкільна драма XVII-XVIII ст. була виключно релігійною. Її сюжети «не мали соціального тла» й активних «представників низів» навіть серед другорядних персонажів [59, с. 172], адже у євангельський або житійний текст не могло бути вплетено «іншорідний» фрагмент. Саме тому інтермедія увійшла в український театр як єдиний можливий елемент, що тісно пов'язаний із зображенням тогочасного суспільного життя. Її, так само як і тексти прологу, епілогу, хорів, писали «простою», а не книжною мовою [11, с. 157]. Лише поступово наповнюючи зміст п'єс народними персонажами, барокові драматурги почали рухати театр в бік демократизованого, сучасного. Відбувалася «інтермедієзація» драми [59, с. 176].

Зважаючи на те, що інтермедію вважають «зародком народної комедії» [11, с. 164], не дивним є факт її «міграції» у новітню драму 1920-х років. Представники модернізму прагнули актуалізувати пам'ять «старовинних» жанрів, осучаснити їх [71, с. 159]. Як ми згадували раніше, старовинна барокова інтермедія втілювала

роль паузи між частинами містерії і технічної перерви для зміни декорацій. У зв'язку з цими завданнями вона виконувалась на авансцені. «Перепочинком» для глядача були гумористичні сценки з фольклорними героями. Натомість у новій інтермедії це завдання трансформувалось на засіб «художнього відсторонення у спектаклі» [71, с. 160].

У 1920-ті роки театр ніби змагався з кінематографом за видовищність і силу виразності. Водночас давніше мистецтво могло запозичувати прийоми з фільмів – наприклад, використання кінокадрів у якості супроводження для вистави. А інтермедія, у свою чергу, «утверджувала монтажний принцип побудови дії, акцентувала нелінійність сценічного наративу» [71, с. 159]. Також режисеру вона слугувала інструментом коментування і увиразнення основного змісту. У п'єсі В. Ярошенка «Менажерія, або Шпана» інтермедії органічно з'являються під час вистави, щоб доповнити попередні сцени. Іноді, наприклад як у постановці «Макбета» Лесем Курбасом, інтермедійні вставки перетворювали трагедійний сюжет на політичний фарс. Таким чином поєднуються високий і низький жанр, руйнується опозиція між ними [71, с. 162]. Оскільки театр це мистецтво масове, через сцену могли транслювати глядачу необхідну ідеологічну позицію (але це не завжди була агресивна пропаганда). Що і робили режисери за допомогою інтермедій [71, с. 160]. Тематично продовжуючи цю функцію, основою ідеологічного (політичного) вертепу стала саме інтермедія.

Новітня інтермедія нерідко тісно перепліталась із феноменом циркізації театру. Театр 1910 – 1920-х років захоплювався експериментами з використанням циркових засобів задля модифікації, осучаснення свого мистецтва, про це пише А. Сергєєв [54]. Теоретиком такого методу був російський режисер-реформатор В. Мейєрхольд. Циркізація театру розглядалась з точки зору двох питань. Перше – проблема глядача, «перегляд його функції у структурі театрального спектаклю» (пер. мій – М. М.) [54, с. 10]. Друге – проблема актора, який мусить викликати максимально насичені емоції навіть при короткій появі на сцені. Проживання гострих вражень провокувало єднання публіки, деіндивідуалізацію глядача,

активацію колективного несвідомого [54, с. 7]. Циркові елементи використав і Лесь Курбас у спектаклі «Пошились у дурні» 1925 року.

Циркізація театру, як і його кінофікація, пов'язана з виникненням епізодичності у композиції нових п'єс. Також на «епізоди» перероблялись класичні п'єси [54, с. 12]. Водночас фрагментарність драм бере свій початок і в інтермедіях.

Яскравим свідченням використання циркових засобів у спектаклі є «Менажерія, або Шпана» Володимира Ярошенка. На початку вистави «балагури виводять на сцену парадом увесь ансамбль акторів «Шпани» і демонструють їх як звірів» [76, с. 233]. Дресирування тут провокативно втілюється в буквальному розумінні, а не як алегорія. Образ тварин, яких актори спершу зображують, дають підказку до трактування їхніх персонажів. Проводиться паралель між управителем Кустпрому Стрижаком та диким кабаном, ведмедем і «босяком» Довгалем, борсуком і Бухгалтером, мавпою та машиністкою Ольгою.

Автор вводить у твір колективний образ блазня – балагурів. Їхні дії мають помітно циркову природу: пересування сценою на роликах, акробатичні трюки, «танок на скетінгу». Також вони виносять реквізит і декорації у присутності глядачів, підкреслюючи умовність того, що відбувається на кону. Крім цього балагури контролюють весь перебіг сценічного дійства. Наприклад, коли між персонажами зчиняється галас, «виїжджає балагур і бичем присмиряє звірячі інстинкти. Коли всі утихомирились, балагур, ще раз пригрозивши, повільно від'їжджа назад» [76, с. 239]. В. Ярошенко розкручує цей образ до апогею, перетворюючи виставу на проабсурдистську. Велика кількість балагурів дозволяє залучити їх у кожний куточок сцени і кожну дію, роблячи їхню присутність повсюдною. Таким чином збільшується інтенсивність театральної дійсності.

Балагури є рушіями розгортання дії в п'єсі, у тому числі в інтермедіях до «Шпани». У сцені-пародії на «Євгенія Онегіна» вони стають секундантами, перед цим вручивши дуелянтам Бухгалтеру і Стрижаку револьвери. Інтермедійна сутичка двох працівників Кустпрому за прихильність жінки створює комічний ефект і додатково розкриває характери персонажів.

Наступна сцена не окреслена драматургом як інтермедія, але, на нашу думку, «Диспут про шлюб, кохання та сім'ю» має виразно інтермедійний характер. Цей уривок водночас доповнює попередню інтермедію «Дуель» та продовжує тему всього твору. Також «Диспут...» вимальовує соціальне тло та зазначає культурний контекст п'єси. Кожен з персонажів Бринзи, Пуза, Шароварнікова, Кірпічікова, Малокоосенка, Мрійновійного гіперболізовано репрезентують якусь одну позицію в суспільстві щодо проблеми шлюбу. Ймовірно, ця тема мала активний відгук у глядача, адже в СРСР 20-х років питання одруження переосмислюються. Нова влада бажала регламентувати за комуністичним зразком навіть інтимні стосунки між громадянами: «Я заміжня, пробачте на слові. Обоє працюємо. Він служить і я служу. Різниця поміж нами тільки та, що він мене зраджує, а я його ні. Яке ж тоді може бути життя, коли він мені зраджує так, що я вже й сама не знаю, хто батько моїм дітям» [76, с. 244].

Друга інтермедія порушує актуальну для тогочасного митця тему низькосортності певних пропагандистських творів. У «Революційно-фокстротній виставі» пародіюється вистава «Полум'ярі» А. Луначарського. Автор інтермедії засуджує «фокстроти під прикриттям “ідеології”» [76, с. 259], гіперболізуючи складові об'єкту пародії. Для цього він карикатурно зводить персонажів буржуазії у «танок смерті» на підлозі, а в руки полум'ярів поміщає запалені сірники замість факелів.

У другому випуску журналу «Сільський театр» за 1926 рік опублікували рецензію на п'єсу-переробку Остапа Вишні «Вій». Оперета М. Кропивницького за повістю М. Гоголя трансформувалася у «музичний гротеск на 4 дії з співами, з танцями, з горілкою і з чим хочете», як окреслив сам автор [8, с. 153]. Зміст тепер виглядав так: «всю історію з панною-відьмою, убивство її, читання псалтиря в церкві – тут виявлено як сон Хоми. Після появи «Вія» Хома прокидається там, де він і заснув, у сажі, на хуторі» [40, с. 44]. Це промовистий нюанс, адже мотив сну або видіння був досить популярним у бароковій літературі. Але більш промовистим свідченням свідомого звертання письменника до давньої культури є велика

кількість інтермедій у тексті. Їх редакція журналу, до речі, вважає цінними, але пропонує ставити окремішньо, вважаючи, що в цілому п'єса заскладна для втілення у сільському театрі [40, с. 44].

У тексті «Вія» Остапа Вишні поєдналися оригінальні гоголівські, біблійні та нові радянські персонажі. Перша інтермедія показує іспит панянки Ундервуд. Тут автор іронізує над письменницькою «кухнею», адже «Ундервуд» - це назва дуже популярної у 1920-х роках друкарської машинки. Її перевіряють на, власне, «радянськість». Щоб підтвердити «правильність» свого соціального походження, панна твердить, що вона «донька двох селянок і трьох робочих від станка» [8, с. 156]. А на питання, чи знає імена фундаторів марксизму, Ундервуд відповідає: «Марл Карс і Енґліх Фридрихс». Цими та подальшими пародійними фразами Остап Вишня має за мету спародіювати надмірність пафосу в ідеологічному дискурсі.

До системи персонажів М. Гоголя гуморист додає постать Кумедника. Він звертається безпосередньо до глядача, коментує попередні сцени та оголошує наступні: «Тихо, невігласи! Смиріте ваші гласи! Зараз почнеться кумедія. Весела інтермедія» [8, с. 155]. Його репліки переважно у віршовій формі і стилізовані під «старовинне» мовлення.

В інтермедії про Адама і Єву біблійний сюжет інтерпретується на радянську манеру, де покаранням за гріх стає торгування валютою і сплата сільхозналогу [8, с. 163]. Загалом сценка спрямована на антирелігійну пропаганду: «барокова вертикаль верху / низу перевертається: місце бога займає партія» [49, с. 49]. Інші інтермедії у комедії мають такі сюжети: протистояння Церобкоопу і Ларьку, подорож Хоми на Марс.

При створенні «Вія» Остап Вишня переробляв власні театральні усмішки та фейлетони. Тому його інтермедії пов'язані радше не з драматичним мистецтвом, «а із засобами масової інформації та гумористичною літературою» [71, с. 164].

Як зазначає Н. Пелешенко, «принцип театру в театрі був улюбленим при інтерпретації барокових мотивів, сюжетів» [44, с. 270]. Використання цього прийому бачимо й у «Марку в пеклі» І. Кочерги. У п'ятій дії з'являється інтермедія

– вистава, яку поставив пекельний персонаж Фанфаріель: «Назва п'єси «Любов перекладна». Зміст п'єси такий. Чумак Юрко, що був у полоні в турецького султана, випадково врятував йому життя. Вдячний султан дарує Юркові волю і пропонує йому вибрати в нагороду яку схоче жінку з султанського гарему» [25, с. 234]. Ця сценка не має прямого стосунку до основного змісту твору, але органічно і цілісно входить до його композиції. І. Кочерга прагнув підняти актуальні для нього проблеми творчої діяльності, тому інтермедія виконує критично-коментаторську функцію і слугує засобом звертання автора до публіки. В уривку подибуємо таке іронічне коментування радянського мистецтва: «ми за реалізм в усіх його проявах – реалізм натуралістичний, статичний, всебічний, категоричний», «ти ж султан плакатно-монументальний» - натяк на гіперболізацію героїчних образів [25, с. 233-234]. Про перекладацьку професію також є дотеп: «Хоч нема своїх ідей, / Я багатший всіх людей, / Бо збираю в свій гаман / Гроші за чужий талан» [25, с. 235]. Інтермедія прописана як дуже видовищне дійство, вона супроводжується музикою, співом хору, піснями.

Але тогочасною театральною критикою традиційна форма інтермедії здавалася «неактуальною» і «запізнілою» [71, с. 164]. Переривання дії суперечить законам класицизму, різновидом якого, по суті, був соцреалізм.

Підсумовуючи, можна з впевненістю стверджувати, що за допомогою інтермедії на ґрунт 1920-х рр. переносились деякі театральні принципи бароко. Цей жанр продовжив виконувати такі функції: коментаторську (можливість автора звертатись безпосередньо до глядачів), увиразнення основної теми, розчленовування п'єси на частини для збільшення динамічності.

Розділ 4. «Марко в пеклі» Івана Кочерги: трансформація сюжету подорожі у пекло

У коментарі В. Брюховецького до видання «Марка в пеклі» 1989 року значиться, що вона базована на сюжеті народної легенди про Марка пекельного [25, с. 707]. Підтримуючи це справедливе твердження, водночас ми вбачаємо дещо глибше коріння твору І. Кочерги.

Під час своєї роботи над історією української літератури Іван Франко у 1896 році знайшов й опублікував «Слово про збурення пекла» [65, с. 456]. Текст невідомого авторства належить до першої половини XVII ст., його повна назва – «Слово о збуренії пекла, єгда Христос, од мертвих вставши, пекло збури». Найвірогідніше, його джерелом стало апокрифічне Некодимове Євангеліє. До

моменту знаходження «Слова...» відомі були й інші, пізніші, твори з аналогічним сюжетом подорожі Ісуса Христа до пекла [65, с. 457], наприклад, великодній вірш опублікований 1862 р. Погоджуючись з М. Драгомановим, дослідник звертає увагу на наближеність цього римованого тексту до драми: «в сій вірші зразу кидається у вічі живий, драматичний склад» [65, с. 460]. Звідси висновок, що давній автор «вже мав перед собою примір драматичних сцен, котрі скорочував», komponуючи їх у віршовану форму [65, с. 460]. Отже, текст «про збурення пекла» впродовж декількох століть був розповсюджений серед українського населення й еволюціонував, усно передаючись [65, с. 461]. Підкреслюючи популярність твору у народній традиції, І. Франко припускає, що у Харківській губернії, де у XIX ст. була записана одна з редакцій «Слова...», ця драма з'явилась завдяки переселенцям з Галичини [65, с. 499]. Концепція сходження Ісуса Христа у пекло (лат. *Descensus*) «належала до найстарших традицій християнської церкви» й особливої популярності здобула у західноєвропейській містерії Середньовіччя [65, с. 487]. М. Сулима висунув припущення, що «Слово про збурення пекла» є «спрощеним варіантом великодньої драми» [59, с. 166] – аналогічно до вертепу, як спрощеної форми різдвяної драми, адже «демократизація», адаптація для широкого глядача релігійних творів є властивим явищем для давньої української літератури [59, с. 169]. (Втім далі дослідник сам спростовує цю тезу, виводячи джерело «Слова...» з драми «Размышляя[н]є о муцѣ Христа Спасителя» Йоаникія Волковича 1631 р., аргументуючи тим, що «драма великодня – структура значно складніша для розуміння», тому не може перетворитись на такий «спрощений переказ» [59, с. 170]).

Далі коротко про сам сюжет «Слова о збурені пекла». Твір починається розмовою Ада і Люципера у пеклі, що занепокоєні, почувши про міць Сина Божого. Молодший, Люципер, вихваляється кількістю старозавітних героїв, які зміг забрати у своє царство – через це І. Франко охарактеризовує його як «непосидючого авантюриста» [65, с. 479]. Натомість Ад видається добродушним «старовірним дідусем», це – старогрецький Плутон, «віковичний як сам Бог» [65, с. 479]. Зі змісту

розуміємо, що розмова відбувається у ніч, коли через зраду Іуди (якого підговорив Люципер) схопили і стратили Христа. Ісус входить до пекла відразу після розп'яття. Як і належить християнській традиції, у «Слові...» Ісус Христос постає як лицар і борець за справедливість – він визволяє Адама і Єву, Соломона, Іоанна Хрестителя. Простір п'єси не виходить за межі пекла. Підсумовуючи зміст драми, І. Франко пише, що її будова «дуже проста, але проведена дуже логічно і вповні артистично. Дійових осіб небагато, та всі вони схарактеризовані індивідуальними, виразними рисами, далеко не так шаблонованими, як се бачимо в західноєвропейських містеріях» [65, с. 483].

«Земні» події п'єси «Марко в пеклі» охоплюють три весняні місяці. Твір починається реплікою Спринцовки, який скаржиться на занадто холодну погоду: «Березень місяць, а такі морози, просто навіть з наукової точки зору і то необ'яснимо» [25, с. 176]. По ходу п'єси Марко згадує розпорядження з датою 11 березня. А вже в кінці п'ятої дії у ремарці вказується на «ясний травневий ранок» і теплу пору [25, с. 239]. Весна здавна асоціюється з переродженням і воскресінням – саме тому Великдень прийнято святкувати у період з 22 березня до 25 квітня (за старим, юліанським календарем, який в Україні був дійсний до 1918 року). За сюжетом драми молодий червоноармієць Марко також воскрешає. Головний герой захворює на сипняк, а його подорож до пекла можна трактувати як передсмертне марення. Тридцять два дні він лежить у лікарні, доки не одужає – метафорично переродиться. Число 32 також обране не випадково, воно натякає на 33 роки, що провів Христос на землі. Можливо, тут обрана стратегія тієї ж нумерологічної гри, як при заміні «12» на «13» на дзигарях у чистилищі. Також за аналогією до Христа, Марко вирушає до пекла, щоб забрати те, що йому належить по праву і відновити справедливість. В Ісуса це знамениті персонажі Старого Завіту, котрі мають бути у Небесному Царстві. У червоного офіцера це накладні на вагони з провіантом для порятунку солдатів. Тож на нашу думку, І. Кочерга свідомо вводить у текст алюзію на найбільше християнське свято. Тим самим він проводить паралель між Марком і народним образом Ісуса Христа.

Як згадувалось нами раніше, п'єса І. Кочерги має тісний зв'язок з легендою про Марка Проклятого. Гумористичне віршоване оповідання з однойменною назвою датується другою половиною XVIII ст. Саме в це час активно генеруються синтетичні жанри [50, с. 171]. У творі йдеться про українського парубка Марка – ледаря і гульця. Однієї ночі уві сні йому з'являється Святий Петро і пропонує «послугу за послугу». Хлопець має спуститись до пекла і визволити козаків в обмін на прощення своїх численних гріхів [61, с. 187]. В оповіданні бачимо яскраву романтизацію образу запорожця: Марка, «козака-яригу», чорти бояться, він їх з легкістю обдурює. У творі широко використовуються засоби комічного, особливо бурлеск і травестія, що відповідає притаманному для низового бароко мотиву переодягання. В. Сарапін, вважає, що прототипами Марка в оповіданні є вічний грішник Агасфер та фольклорний образ козака [50, с. 176]. Апокриф «Слово про збурення пекла» дослідниця не згадує, натомість основу сюжету вбачає у мотиві «визволення бранців з турецької чи татарської неволі» [50, с. 176], притаманному для дум про козаків. У «Пекельному Марку» драматичної основи немає – оповідь переважно ведеться від автора-наратора, а не через репліки персонажів. За обсягом текст короткий, можливо, це зумовлено тим, що він передавався усно. На думку В. Сарапін, гумористичні віршовані оповідання є проявом не барокової, а вже просвітницької поетики, де сатира стає інструментом покращення суспільства: більш актуальним для світогляду тогочасної людини стає осуд не гріха, а морального ганджу який заважає «впорядкованому громадському буттю» [50, с. 173]. Але на противагу цьому, «Пекельний Марко» міцно асоціюється з творчістю мандрівних дяків, їхнім пародіюванням класичних текстів, «бурлеском і травестією, домінуванням майданного розважального сміху» [50, с. 174].

Що спільного між п'єсою І. Кочерги 1928 року і віршом невідомого автора XVIII століття? По-перше, звертання до подій української історії. Сюжет «Пекельного Марка» зав'язаний на місії визволення запорожців з пекла. Хоч і не згадано імен політичних діячів, читач (або ж тогочасний слухач) розуміє історичний підтекст. Це бурхливі часи: існування Гетьманщини, війни з Річчю Посполитою,

Московським царством, Кримським ханством, період Руїни. Наратор розповідає від імені пересічного українця, якому шкода козаків, адже вони «давно не пили й не їли», у них «нема ніякої сили, / Бо позоставлялись одні тільки жили. / Усі спасення у господа благають, / А чорти їх в рай не пускають» [61, с. 187]. І. Кочерга також згадує добу козаччини, але вже іронічно, навіть пародійно. Під час «екскурсії» пеклом, глядачу один за одним показують осіб української історії різних століть, проводять своєрідну лекцію. Наприклад, козацька голова виринає з безодні і кричить: «А щоб ти сказала, проклята Катерино! <...> Геть усіх царів!» [25, с. 222]. Далі вже козацька постать «з виразом глибокої муки на обличчі» співає тужливу, стилізовану під фольклор пісню про занепад Січі і запорожців [25, с. 223]. У новітньому «Марку в пеклі» безліч інтертекстуальних зв'язків, у яких автор не обмежується звертаннями до історії XVII–XVIII ст. Згадано російського князя Олександра, письменників-символістів, Симона Петлюру, Польсько-радянську війну. Цим І. Кочерга продовжує традицію актуалізації політичних подій для глядача.

Ще одним об'єднавчим художнім засобом для цих двох творів є мотив сну, що дуже важливий для літератури бароко. Козаку Марку «Святий Петро у сні з'явився» [61, с. 186], щоб направити у подорож до пекла. Сон тут фігурує як зв'язний елемент між передісторією головного персонажа і основною дією оповідання. У тексті XVIII ст. рушієм є «магія» волі Божої: «Сказавши се, святий Петро десь дівся, / А наш Марко аж у пеклі опинився» [61, с. 187]. Натомість для офіцера Марка чинником для вирушення у дорогу підземним царством стала хвороба. Якщо у давньому творі локус пекла видається чимось фізичним, реальним (його будова нагадує тюрму з чітко окресленими межами), то принципи наукової доби змушують «обрамлювати» інфернальні мандри у сновидіння. По суті, це спроба раціоналізувати світ художнього твору. Можливо, саме на прикладі «Марка в пеклі» ми бачимо зіткнення неоромантизму і соцреалізму. Поступове нарощування домінування останнього є наслідком «ідейно-естетичної уніфікації мистецтва», що невдовзі

покладе край драматичним експериментам, до яких в тому числі належало залучення барокової спадщини [34, с. 37].

Естетика бароко будується на контрасті і протиставленнях. Втіленням такого принципу на сцені є двопланова композиція твору. Зображення «цього» і «того» світів взаємозалежні, один підчиняється законам іншого і тому є його продовженням. У згаданому нами раніше «Слові про збурення пекла» бачимо цікавий зразок цього – щоб показати фізичну могутність Христа Адове царство фортифіковано. Пекло постає як своєрідний «образок із середньовічної замкової оборони» [65, с. 481]. У «Марку в пеклі» інфернальний світ існує як частина антонімічної єдності. Він діє за тими ж принципами, що і земний, але дещо химерніше, ніби обернутий навиворіт. Зіставляючи з простором станції Плутанина, антиреальність пекла увиразнюється тим, що події у ньому ще більше театралізуються. Залізнична станція «Чортів тупик» виступає сполучником двох світів, але не функціонує як окремішний простір. Тому є підстави говорити, що «у просторовій моделі тексту відсутня третя складова – рай як логічне продовження ідеї цілісності буття» [27, с. 201].

Висновки

Отже, дослідивши «Патетичну сонату» М. Куліша, «Червоний вертеп» А. Паніва, «Менажерію, або Шпану» В. Ярошенка, «Марка в пеклі» І. Кочерги, «Вія» О. Вишні, можна з впевненістю зробити висновок, що у драмі першої третини ХХ століття виразно присутній стиль бароко. Його елементи за своєю природою мають тенденцію повертатися та актуалізуватися в українській культурі знов і знов.

Поставлені завдання ми виконали: окреслили основні особливості барокової поетики, простежили еволюцію і трансформацію жанрів вертепу та інтермедії, знайшли причини та системність застосування елементів українського бароко у новітній драматургії.

1907 рік став тою датою, коли багато досі невідомих текстів XVII-XVIII ст. були вперше опубліковані. Передусім це праці «Історія української драми» І. Стешенка, «К истории польского и русского народного театра» В. Резанова, «Памятники русской драматической литературы» В. Перетца, де оприлюднено такі драми як «Комическое дѣйствіе...» Митрофана Довгалецького, «Різдвяна містерія» й інші. Публікації досліджень спонукало письменників нового покоління до опанування барокової літератури, її переосмислення і впровадження у власну творчість. Зміст давніх текстів нерідко зводився до простого відтворення біблійних епізодів. На тлі одноманітного потрактування цікавим видається введення

алегоричних персонажів: Благовістя, Ветхий Вік, Вавилон, Єгипет, Європа, Азія, Африка, Америка [59, с. 61].

Звернення літераторів до барокових тем і жанрів у ХХ столітті бачимо ще у п'єсах «Спокуси» Панаса Мирного 1901 року та «Вертепу» Людмили Старицької-Черняхівської 1907 року. У цих творах автори використали вертепну дворівневу композицію та біблійні сюжети.

У 1920-х роках вчені та культурні діячі активно цікавляться спадщиною Григорія Сковороди. Його філософія стає духовним орієнтиром для людей на зламі епох. Посилення формалістських тенденцій у першій половині ХХ століття провокувало звертатися до збагаченої на виразальні засоби барокової літератури. Свідоме чи несвідоме бажання підкреслити свою національну приналежність спонукало письменників звертатися до плідної епохи українського бароко.

У другому розділі досліджено еволюцію жанру вертепу від його виникнення в Україні до використання цієї театральної форми з пропагандистською метою. У ХVІІІ столітті лялькова драма прославляла народження Ісуса Христа та розважала народну публіку сценками на гостросоціальну тематику. У 1920-х вертеп почав використовуватися у радянській агітації. Релігійна тема вилучалася, натомість її замінювали ідеалізованими персонажами нової політичної дійсності.

У підрозділі «Патетична соната Миколи Куліша як вертепна драма» доведено вплив літератури бароко на творчість драматурга. М. Куліш використав вертепну будову сцени для нових цілей: показати суспільне розшарування, ввести прийом одночасовості дій, парно згрупувати персонажів за темою, що вони уособлюють, підкреслити паралелізм змісту. Ще письменник оригінально скористався особливостями жанру інтермедії. «Патетична соната» за композицією та змістом має спорідненість з містеріальним дійством. Також драма збагачена християнською символікою та інтертекстуальним зв'язком з Біблією.

У третьому розділі «Інтермедія: модифікація жанру» спершу розглянуто історію становлення цього жанру в українській шкільній драмі ХVІІ-ХVІІІ ст.. Далі йдеться про трансформацію функцій інтермедії у творчості 1920-х рр. на прикладі

текстів В. Ярошенка «Менажерія, або Шпана», Остапа Вишні «Вія» та І. Кочерги «Марка в пеклі». Основним є те, що модифікована інтермедія у порівнянні з давньою не робить паузу між основними діями, а органічно доповнює їх, використовуючи ідейний паралелізм.

У четвертому розділі ми обґрунтували зв'язок феєрії Івана Кочерги «Марко в пеклі» з апокрифічним віршом XVII ст. «Слово про збурення пекла». Спільність цих творів вбачаємо у сюжеті: головний герой новітньої драми проходить шлях від умовної смерті до подорожі у пеклі, де, як і Христос «збурює» підземний світ та воскресає.

Цікаво надалі дослідити барокові риси і в інших українських драматургів першої третини XX століття та простежити, як вони використовували барокову спадщину.

Тож можемо сміливо висунути твердження, що сталі доби бароко мають потенцію переходити у пізніші літературні епохи, змінюючи жанрові форми у мистецтві певного покоління або ставати складовою особистого стилю.

Список використаної літератури

1. Агеєва Віра. Мова підпорядкованих і культурний спротив. / Віра Агеєва Дороги й середохрестя: есеї. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 352 с.
2. Біла Алла Проблема генетичних батьків авангарду. Маньєризм / бароко / романтизм / авангард. / Алла Біла Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Київ: Смолоскип, 2006. 464 с.
3. Білик Галина Наталя Кузякіна про гоголівські традиції у творчості Миколи Куліша. *Рідний край*. Серія Філологічні науки. 2017. № 2 (37). С. 100-106.
4. Броджі Беркофф Джованна Чи існує канон українського літературного бароко? *Український гуманітарний огляд*. 2012. Випуск 16-17, 2012. С. 9-54.
5. Ведміцький Ол. Чи потрібний вертеп? *Література. Наука. Мистецтво*. 1924, №3 (27 січня). С. 4.
6. Вельфлін Генрих. Ренессанс и барокко. Москва: Азбука-классика, 2004. 288 с.
7. Веселовська Ганна. Український театральний авангард. Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
8. Вишня Остап Вій / Остап Вишня Усмішки. Том. 4. Вид. 3-тє. Харків : Державне видавництво України, 1930. С. 153-209
9. Вишня Остап Українізація (інтермедія до п'єси «Вій») / Остап Вишня Твори в 4 т. Т. 1: Усмішки, фейлетони, гуморески, 1919 – 1925. Редкол. І. О. Дзеверін та ін. Авт. передм. Ю. І. Цеков. Підгот. тексти, упоряд. і склав приміт. І. В. Зуб. Київ : Дніпро, 1988. с. 364-366
10. Вісич О. А. Метадраматичний потенціал бланжювання у драматургії Миколи Куліша. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2017. №27. Том 1. С. 100-103.

- 11.Возняк М. Історія української літератури у двох книгах. Кн. 2. Вид. друге, випр. Львів : Світ. 1994. 560 с.
- 12.Галась Ірина Діяльність театральних колективів в Україні на зламі 20-30-х років минулого століття: за матеріалами Державного архіву друку. *Вісник Книжкової палати*. №11, 2010. С. 35-38.
- 13.Гюнтер Ханс. Архетипы советской культуры / Соцреалистический канон. Ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. СПб. : Академический проект, 2000. 1040 с.
- 14.Геник-Березовська Зіна. Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм / Пер. Г. Сиваченко; упоряд. та прим. М. Коцюбинська, Г. Сиваченко; вступ. ст. М. Коцюбинська. Серія Українська модерна література. Київ. слов'ян. ун-т, Ін-т л-ри ім. Тараса Шевченка НАН України. Київ : Гелікон, 2000. 368 с.
- 15.Дніпровський Іван. Яблуневий полон : вибрані твори / Іван Дніпровський. Київ: Дніпро, 1985. 357 с.
- 16.Домонтович В. Доктор Серафікус. Мюнхен : Українська трибуна, 1947. 175 с.
- 17.Дончик В. Драматургія та кінодраматургія. / Історія української літератури. XX століття. Кн. 1.: 1910—1930-ті роки: Навч. посібник. За ред. В. Г. Дончика. К : Либідь, 1993. 784 с. [Електронний ресурс, URL: <http://litmisto.org.ua/?p=2306>]
- 18.Єрмакова Наталія Лесь Курбас і національна класична спадщина. *Prosaenium*. Сер. Курбасівські студії. С. 11-25.
- 19.Єрмакова Наталія. Українські театральні контакти – проблема діалогу. / Сучасне мистецтво : наук. зб. / редкол.: В. Д. Сидоренко (голова) та ін. ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистец. Київ : Акта, 2007. Вип. 4. С. 216-223.
- 20.Іванюк Сергій Міфи про Миколу Куліша. *Наукові записки НаУКМА*. 1998. Т. 4 : Філологія. С. 75-83.
- 21.Ісіченко Ігор, Архієпископ Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.). Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Львів: Святогорець, 2011. 568 с.

- 22.Казимиров О. Аматорський театральний рух наприкінці XIX – на початку XX століття / Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX століття. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. С. 265-278.
- 23.Клепець Катерина. Тенденції розвитку жанру містерії в українській літературі: від бароко до реалізму. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2015. № 19. С. 76-87.
- 24.Ковальчук Н. Д. Символічний лад українського бароко. *Наукові записки*. Том 19 : Теорія та історія культури, 2001. С. 27-30
- 25.Кочерга Іван Драматичні твори / Упоряд.: В. С. Брюховецький, Вступ. ст. В. С. Брюховецького; Редкол.: М. М. Острик І. О. Дзеверін (голова) та ін. К.: Наукова думка, 1989. 736 с.
- 26.Кремінська І. М. Рецепція драматургії М. Куліша в періодиці кінця 20-х – початку 30-х років XX століття // *Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Сер.: Філологія. 2007. Вип. 51. № 766. С. 207-211. Ел. джерело, URL: <http://ekhnuir.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/3296/2/Kreminska.pdf>
- 27.Кремінська Інна Своєрідність художнього простору п'єси «Марко в пеклі» І. Кочерги. *Питання літературознавства*, Вип. 81, 2010 р. С. 196-203.
- 28.Куліш Володимир Слово про будинок “Слово”. Торонто : Гомін України, 1966. 68 с. Ел. джерело, URL: <http://proslovo.com/kulish-slovoproslovo>
- 29.Куліш М. Г. Твори: в 2 т. Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюка. Київ : Дніпро, 1990. 877 с.
- 30.Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Вид. друге. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с. (серія Notabene). URL: http://shron1.chtyvo.org.ua/Hromiak_Roman/Literaturoznavchyi_slovyk-dovidnyk.pdf
- 31.Любенко О. Експеримент в українській драматургії: Феномен Ігоря Костецького / *Слово і Час*. 2005, № 6. С. 32-41.

- 32.Мамонтів Я. Драматичні етюди. Харків : Держ. вид-во України, 1922. 44 с.
URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=11934>
- 33.Мамонтов Я. Княжна Вікторія. Червоний шлях. № 11, 1928. URL:
<https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=7538>
- 34.Матющенко Анжела. Протоканон Соцреалізму та українська драматургія 1920-х років. *Слово і Час*. 2011. №10. С. 32-42.
- 35.Мовчан Р. «Перший інтелігент» у вирі національного відродження (Григорій Сковорода як текст 20-х років ХХ ст.). / *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. Вип. 2, 2004. С. 137-146.
- 36.Мукан В. С. Поетика абсурду в українській драматургії першої половини ХХ століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького). Дис. на здоб. наук. ст. канд. філ. наук. КНУ ім. Т. Шевченка, Інститут філології. Київ, 2015. 176 с.
- 37.Олійник Оксана. Феномен символістської драми в системі українського модернізму. / *Стильові тенденції української літератури ХХ століття*: Зб. Наук. ред. В. Г. Дончик. Упоряд. Н. М. Шумило. Київ : ПЦ «Фоліант», 2004. 284 с.
- 38.Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. К.: Либідь, 1999. 447 с.
- 39.Павлюк Ніна. Функції наратора та ремарки в «Патетичній сонаті» Миколи Куліша. *Мандрівець*. Вип. 5, 2012. С. 62-64.
- 40.Панів А. Червоний вертеп. Травневі інтермедії // *Сільський театр*. Х., 1926. № 2. С. 17–25.
- 41.Пелешенко Н. І. Бароко в типологічних концепціях першої половини ХХ ст.: Дмитро Чижевський і Віктор Петров (Домонтович). / *Слово. Символ. Ритуал: Збірник на пошану архієпископа Ігоря Ісіченка з нагоди його 60-річчя; Праці з історії української літератури*. Харків: Акта, 2016. С. 22-55.

- 42.Пелешенко Наталія. Риси барокової містерії у художній практиці українських модерністів / IV Міжнародний конгрес україністів, Одеса, 26-29 серпня 1999 : доповіді та повідомлення. Кн. 2. Київ : Обереги, 2000. С. 158-168.
- 43.Пелешенко Наталія. Театр Леся Курбаса як модель українського експресіонізму. *Наукові записки НаУКМА*. Т.4 : Історія літератури, 1998. С. 106-110.
- 44.Пелешенко Наталія. Художні інтерпретації різдвяного дійства доби бароко в українській літературі першої половини XX ст. / *Chrzescijanskie swieta i swieci w zyciu duchowym Ukraincow na przełomie tysiacleci* /pod red. Włodzimierza Mokrego. Kraków : Szwaipolt Fiol, 2001. P. 261-281.
- 45.Петров В. Гр. Сковорода і його теорія нероблення. Життя й революція. 1926, № 4, с. 51.
- 46.Петров В. До характеристики світогляду Гр. Сковороди. Вчення Сковороди про матерію. *Записки історико-філологічного відділу УАН*. 1927. Кн. IV. С. 30-43.
- 47.Пізнюк Леся. «Вертеп» Аркадія Любченка як множинна структура. *Наукові записки НаУКМА*. Т. 17 : Філологія, 1999. С. 58-60.
- 48.Плахтій Тетяна. Інтертекстуальність як взаємодія внутрішньотекстових дискурсів у п'єсі М. Куліша «Патетична соната». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Вип. 15, 2010. С. 72-79.
- 49.Прохоренко Є. Є. Трансформація сюжету гоголівського Вія в українській літературі 20–30-х рр. XX ст. *Література та культура Полісся*. Серія: Філологічні науки. № 77, 2014. С. 44-51.
- 50.Сарапин, В. В. Поетика українських віршованих оповідань другої половини XVIII ст. *Науковий огляд* 1 (1), 2013. С. 169-178.
- 51.Свербілова Тетяна, Малютіна Наталя, Скорина Людмила. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / за заг. ред. Л. Скориної. Черкаси, 2009. 595 с.

- 52.Свербілова Тетяна. П'єси Івана Кочерги та проблема визначення соцреалізму як масової культури. *Слово і час*. 2006. №10. С. 8-21.
- 53.Свобода (США), 1930. 14 червня. Ел. джерело, URL: <http://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/1930/Svoboda-1930-137.pdf>
- 54.Сергеев А. В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб., 2008. 157 с. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Sergeev/circusation/>
- 55.Соболь Валентина. Бароко і модерн: осі перетину / В. Соболь 12 подорожей в країну давнього письменства. Донецьк : Східний Видавничий Дім, 2003. С. 143-152. [Ел. джерело: <https://ukrlit.net/lib/sobol/5.html>]
- 56.Соболь Валентина. Сон в українській бароковій літературі. *SlavicaWratislaviensia*. Wrocław. 2012, № 155. С. 101-111.
- 57.Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. Ред. Москва : Наука, 1981. 265 с.
- 58.Стрілець Н. «Вертеп наших днів» — гумористичний барометр галицького суспільства. Обласний комунальний музей Богдана Лепкого в м. Бережани. Ел. джерело, URL: <http://www.lepkiy.te.ua/index.php/uk/statti-ta-uchast-u-konferentsiakh/26-vertep-nashykh-dniv-humorystychnyy-barometr-halytskoho-suspilstva>
- 59.Сулима Микола. Українська драматургія XVII-XVIII ст.. 3-тє вид. Київ, 2010. 368 с.
- 60.Танюк Л. Патетична соната: коментар // Куліш М. Г. Твори: в 2 т. Т. 2: п'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / упор., підгот. Текстів, комент. Л. Танюк. Київ : Дніпро, 1990. С. 785-824.
- 61.Українська література XVIII ст.: поетичні твори, драматичні твори, прозові твори. Вступ. ст., упоряд., прим. О. В. Мишанича, ред. В. І. Кречотень. Київ : Наукова Думка, 1983. 697 с.
- 62.Українське бароко: матеріали I конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка, Міжнар.

- асоціація українців, Ін-т укр. археографії. Відп. редактор О. Мишанич. Київ, 1993. 260 с.
63. Ушкалов Леонід. Світ Українського барокко: Філологічні етюди. Харків : Око, 1994. 112 с.
64. Ушкалов Леонід. Українське барокове богومислення: сім етюдів про Григорія Сковороду. ред. О. Ушкалова. Серія «Харківська школа». Харків : Акта, 2001. 223 с.
65. Франко І. Слово про збурення пекла: українська пасійна драма / Іван Франко. Зібрання творів у 50 томах. Том 37: Літературно-критичні праці (1906-1908). Ред. І. О. Дзеверін, упоряд. та ком. М. С. Грицюти. Київ : Наукова думка, 1982. 681 с.
66. Хороб Степан. Структурна організація драматичного твору: хронотопний вимір. / У пошуках Істини. Збірник на пошану професора Володимира Антофійчука. / Редактор І. Набитович. Дрогобич: П'світ, 2015. С. 203-207.
67. Цимбал Ярина. Патетична «Патетическая соната». Ел. джерело, URL: <https://tyzhden.ua/Columns/50/181756>
68. Чижевський Дмитро. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої л-ри. Київська б-ка давнього укр. письменства. Студії; Т. 4. Київ : Обереги, 2003. 576 с. [Ел. джерело, URL : <http://litopys.org.ua/chyzh/chyb.htm>]
69. Чижевський Дмитро. Український літературний бароко: нариси. Ч.1-3. Прага, 1941-1944. Видання Українського Історично-Філологічного Товариства в Празі.
70. Чужина Ірина. Пародія як метод в українському театрі 20-х років ХХ століття. *Вісник НАКККиМ*. № 3, 2014. С. 244-248
71. Чужина Ірина. Новітня інтермедія в українському театрі 1920-х років: метаморфози жанру. *Вісник Львівського університету*. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 158–167.

- 72.Шевчук Валерій. Муза Роксоланська: Українська література XVI-XVIII століть: у 2 кн. Книга. перша: Ренесанс. Раннє бароко. Київ : Либідь, 2004. 400 с.
- 73.Шкловский Виктор. Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914 – 1933). Сост. А.Ю. Галушкина и А.П. Чудакова, предисл. А.П. Чудакова, коммент. А.Ю. Галушкина. Москва: Советский писатель, 1990. 544 с.
- 74.Школа В. Проблема вибору в «Патетичній сонаті» Миколи Куліша. *Українська мова і література в школі : Науково-методичний журнал*. 2010. № 1. С. 54-55.
- 75.Юрчук Олена. Необарокові тенденції в українській літературі XX століття. АВТОРЕФЕРАТ дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ, 2007. 21 с.
- 76.Ярошенко Володимир Менажерія (Шпана) / опубл., вст. ст. І. Чужинова // Курбасівські читання : наук. вісн. / НЦТМ ім. Л. Курбаса. К., 2012. № 7 : Леся Курбас і світова художня культура. С. 226–283.