ЗМІСТ

ВСТУП………………………………………………………………………...3

РОЗДІЛ 1. НАТУР-ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМАТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ПОЧАТКУ 20 СТОЛІТТЯ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ……………………………………….7

РОЗДІЛ 2. НАТУР-ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМАТИКА В ДРАМІ-ФЕЄРІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ»…………………………………18

РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМА ЛЮДИНИ Й ПРИРОДИ В ДРАМАТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ………………………………………………………….26

РОЗДІЛ 4. П’ЄСА СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА «КАЗКА ПРО СТАРОГО МЛИНА»: НАТУР-ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМАТИКА, ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ТВОРУ……………………………………………...34

ВИСНОВКИ…………………………………………………………………43

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ……………………………...46

**ВСТУП**

Людина і природа – дві складні системи: мікрокосм і макрокосм, між якими відбувається взаємопроникнення, взаємозбагачення та взаємоодухотворення. Для українського менталітету природа є ще й материнсько-родинною першоосновою світогляду народу та його духовності. Звідси одвічна закоріненість українських митців (Леся Українка, Богдан-Ігор Антонич, Павло Тичина, Максим Рильський, Микола Вінграновський та ін.) у глибини світу природи, єднання з нею.

Натурфілософська проблематика знайшла своє високохудожнє втілення й в драматургії Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка. У них простежуються основні філософські опозиції: людина і природа, життя і смерть, гармонія і дисгармонія, особистість і всезагальні закони буття, які набувають субстанційного значення.

Підкреслимо, що творчий доробок досліджуваних драматургів настільки масштабний і різноплановий, що навіть столітня науково-дослідницька робота не наближена до його вичерпного осмислення. Водночас нові методи ХХ та ХХІ століття, мультиверсальне розуміння світу природи і людини та осмислення минулого й сучасного призвели до нової актуалізації потреби в інтерпретації творчої спадщини письменників та зробили можливими нові аспекти дослідження текстів драматургів як явища не тільки суто національного, а й світового масштабу.

**Актуальність дослідження**. Огляд стану дослідження теми «Натур-філософська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття» в українській літературно-критичній думці засвідчив, що на сьогодні немає цілісного й повнісного дослідження окресленого питання. Існують окремі розвитки ідеї гармонії природи й людини в творчості Лесі Українки та дослідження символістської драматургії Олександра Олеся. Творчість Спиридона Черкасенка на сучасному етапі майже не досліджена. Потреба в цілісному, ґрунтовному дослідженні проблеми природи й людини, природи як чинника художньої концепції людини в драматичних творах Лесі Українки, Олександра Олеся й Спиридона Черкасенка й зумовили **актуальність** обраної теми.

**Мета роботи** – розглянути феномен природи в драматичних творах Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка як структурний елемент художньої концепції людини.

Досягнення **мети** передбачає виконання таких **завдань**:

* Здійснити огляд літературно-критичні статей з цієї теми й дослідити рівень і стан вивчення проблеми.
* Проаналізувати проблему натур-філософічної драматургії на прикладі творів Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка.
* Розкрити роль природи в творах драматургів в процесі творення художньої концепції людини.
* Висвітлити взаємозв’язок концепцій світу і людини в художньому доробку письменників.

**Об’єкт дослідження** – драматичні твори Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка.

**Предмет** – натур-філософська проблематика в творчості драматургів.

бакалаврської роботи служили наукові статті, автореферати, дисертації як українських, так і зарубіжних вчених. У роботі ми використали дослідження, предметом яких є проблема натур-філософізму в творчості Лесі Українки (Іваненко І., Кордун В., Скупейко Л., Хилюк М., Яценко Н.), питання взаємозв’язку людини й природи в драматичній творчості Олександра Олеся (Горболіс Л., Карабан К., Малютіна Н., Олійник О., Хороб С.), художня своєрідність драматичної творчості Спиридона Черкасенка (Жицька Т., Котяш І., Майборода Н., Оліфіренко В.).

**Методика дослідження** базується на поєднанні засад системного аналізу з елементами культурологічного, філологічного, порівняльного і структурного **методів**.

**Наукова новизна**роботи полягає в особливому підході до вивчення концепту природи: природа досліджується як самодостатній естетичний феномен, як домінантна категорія у моделі «людина – світ». Вперше феномен природи розглядається як універсальний конструмент художньої концепції людини, як нова спроба прочитання творчості драматургів в історико-літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття.

При цьому природа вивчається, спираючись на її потрактування не лише в літературознавчій, а й у філософській думці як всього сущого в багатоманітності проявів і як внутрішньої сутності речей. При дослідженні феномену природи як навколишнього середовища, органічного і неорганічного світу, звертається увага й на природу буття власне людини, її внутрішнього потенціалу, творчих сил і продуктивних здібностей.

Проблема «природа – людина» в драматичній творчості Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка аналізується в українському та загальноєвропейському контексті із залученням малодосліджених у означеному аспекті творів.

**Теоретичне значення роботи.**Результати дослідження сприяють поглибленню знань про естетико-філософський доробок Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка й відкривають можливості для формування нових конструктивних підходів до розуміння творчості письменників та їх місця у всеукраїнському й зарубіжному літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття.

**Практичне значення**одержаних у роботі результатів полягає в можливості розширення дослідницького дискурсу вивчення творчості Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка. Матеріали дисертаційного дослідження можуть бути використані у шкільних та вузівських курсах вивчення літературного процесу в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століття, у спецкурсах і спецсемінарах з історії української літератури, при написанні дипломних і курсових робіт студентами-філологами.

**Апробація дослідження**. Основні положення й результати дослідження висвітлено на ХХІІ науковій викладацько-студентській конференції «Дні науки» у доповіді «Ідея гармонії природи й людини у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня»» (Острог, 19-20 квітня 2016 р.). Із теми дослідження наявна публікація: «Ідея гармонії природи й людини у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня»» / О. Авер’янова // Студентські наукові записки: збірник наукових праць Національного університету «Острозька академія». – Острог: Видавництво НаУ ОА, 2016.

**Структура роботи**. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаної літератури, який налічує 53 джерела. Загальний обсяг роботи – 51 сторінка.

**РОЗДІЛ 1. НАТУР-ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМАТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ПОЧАТКУ 20 СТОЛІТТЯ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ**

Українська література кінця ХІХ − початку ХХ століття була письменством територіально та політично роз’єднаної нації, розвивалася в жорстких обставинах утисків і заборон рідного слова. Тим часом, як завважив свого часу С. Єфремов, «саме тоді на літературну арену виходить гурт молодих, свіжих сил, що прилучили свої голоси до голосів своїх попередників і спільними заходами давали в письменстві більш-менш усе те, чим живе й духом живиться освічене громадянство» [16, с. 572]. Справді, літературний процес цього нетривалого в часових вимірах періоду прикметний пошуками нових підходів до художнього осягнення буття, входженням нашої літератури в європейський мистецький контекст. Маємо на увазі активне втручання майстрів слова в сучасне суспільне життя, шукання ними оригінальних художніх методів, прагнення проникнути в складний душевний світ, психологію й мораль особистості, стильову та жанрову розмаїтість письменства тощо. Великою мірою це стосується драматургії й театрального мистецтва, репрезентованих передовсім іменами Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка.

Символізм, що з’явився на теренах української літератури на початку XX століття як літературно-художнє явище, був «своєрідною противагою засиллю позитивістського світосприйняття з його вульгаризуючими і неминуче розтліваючими наслідками» [35, с.  26]. Дослідниця української символістської драматургії Лариса Мороз наголошує, що саме «символізм, можна сказати, захищав людину у її вищій іпостасі — духовій» [34, с. 26].

На той час поступове відмежування від зображення фактографічної дійсності за допомогою створених архетипних образів-символів зумовило розкриття європейськими драматургами (Генріхом Ібсеном, Морісом Метерлінком, Герхартом Гауптманом, Станіславом Виспянським, Станіславом Пшибишевським та ін.) духовно-психологічного континууму людини та віддзеркалення загальної діахронічної моделі іносвіту, що проектувала їх уявлення на існування двох протилежних зон − раю і пекла.

Із появою модерного покоління драматургів (Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Василь Пачовський, Леся Українка, Спиридон Черкасенко та ін.), зорієнтованих на європейські обрії, створювався новий символістський театр з акцентуванням уваги на поглибленому психологізмі, на внутрішніх процесах людської душі, розкритті підсвідомих глибин психіки особистості на основі ірраціонального типу світовідчуття й світовідтворення.

Зазначимо, що загалом межа ХІХ-ХХ століть – період переосмислення й переоцінка світоглядних позицій, цінностей, він характеризується різними «кризами», зумовленими тогочасною історичною, суспільно-політичною, економічною ситуаціями тієї часової межі. Пошук виходу з кризи призводить до того, що література починає входити у філософську площину. Стає логічною й зрозумілою відмова від традиційної думки щодо того, що людину й світ можна пізнавати лише через раціо. З’являються два підходи до розуміння й пояснення протистояння «людина – світ», у яких вагоме місце займають питання психології, проблеми підсвідомого й несвідомого. У центрі уваги цього мислення – людина та її існування. Тому як наслідок, за словами Бабенко, «стає у культурі зламу століть з’єднувальним чинником між людиною і трансцендентною сферою, вона допомагає подолати кордони людського пізнання, зрозуміти вічність, нівелює поняття часу» [3].

Якщо розглядати термін «натурфілософія» з філософської точки зору, то зазначимо, що загалом – це спроба пояснити й витлумачити оточуючий світ та природу, спираючись на результати наукових досліджень. Тим самим вирішуються суто філософські питання щодо будови світу та місця в ньому людини. Термін «натурфіло­софія» вперше використав давньоримський філософ Сенека. Специ­фіка ренесансного світовідчуття сприяла розвитку натурфілософ­ських учень, які стали одним з провідних філософських напрямів цієї історичної епохи та заклали підґрунтя подальшого розвитку європейської філософії.

В українському літературознавстві питанням художньої концепції людини в її різних аспектах займалися Л. Синявська, О. Романенко, С. Філоненко. О. Романенко зазначає, що «художня концепція людини є особливим способом естетичного освоєння світу на різних рівнях художньої системи твору: від мікроелементів до ідейного цілого, поетики твору, від закономірностей художньої організації матеріалу письменником до культурного та літературного феномену твору» [40, с. 5]. Дослідник виділяє три структурні рівні художньої концепції людини: структурно-стилістичний, художньо-образний, філософсько-універсальний.

Одним з головних ідейно-естетичних аспектів художньої концепції людини є концепція «людина – природа» − такої думки дотримуються літературознавці І. Іваненко, Л. Синівська, В. Марко.

Зауважимо також, що проблема природи була предметом вивчення багатьох досліджень. Це, зокрема, праці О. Афансьєва, М. Тараненко, Н. Моісеєва та ін.

У літературі кожної країни існує ряд письменників, чия творчість зосереджена навколо теми природи, навколо феномену її краси та гармонії. І це не лише метафоризація довкілля, притаманна будь-якій літературі загалом. Філософія природи має особливе онтологічне начало. З давніх-давен людство цікавила ця могутня стихія, яка існує паралельно як інше буття, як макрокосм, з якого ми вийшли і в який повертаємося.

Тема природи є чи не однією з центральних в українській літературі. Але, якщо в прозі та драматургії здебільшого фігурує пейзаж описовий, пейзаж як тло, на якому розгортаються події, то в натур-філософській драмі природа стає ліричним героєм. При аналізі особливостей української натур-філософської драми слід передусім окреслити основні питання, серед яких – витоки цього явища. Виходячи з ментальних особливостей української нації, слід передусім звернути увагу на те, що культ землі-матері є архетипним, закоріненим у свідомість і таким, що передається з покоління в покоління через генетичну пам’ять. Гармонійне єднання душі з природою необхідне і як повернення до минулого, і як осягнення споконвічних законів буття. При цьому постійна творчість у напрямку натур-філософської лірики формує відповідний психотип митця. Це, як правило, людина глибока, зосереджена і дещо стримана. Результат такої творчості – ліричні рефлексії-медитації, позбавлені явної експресії, однак не позбавлені естетизації феномену природи. В українській літературі натурфілософська традиція бере початок з усної народної творчості дохристиянського періоду. Однак, не зважаючи на те, що корені цього явища досить давні, в драматургії різних епох маємо лише поодинокі приклади. Більшість поетів, хоч і звертається до теми природи, однак робить її лише однією з тематично-стильових течій своєї творчої палітри. Натурфілософська драматургія найяскравіше представлена у творчості письменників ХХ століття.

Автор статті «Українська натурфілософська лірика: ad fonts» М. В. Бабенко [3] умовно класифікує натур-філософську основу на дві групи, щоб прослідкувати особливості реалізації світоглядно-тематичної лінії образу природи. Дослідник виокремлює:

* Природу як міфосвіт. Це найбільш давня традиція в українській філософській літературі, коріння якої слід шукати ще у дорефлективній свідомості, в язичницьких віруваннях, в образах-архетипах, що увійшли у сферу сакрального на підсвідомому рівні. До цієї групи можна віднести також і ментальний пейзаж, і образ-символ рідного краю як наскрізний у творчості багатьох письменників.
* Природу як велику метафору творчості. Якщо твори першої групи мають здебільшого суб’єктивно-підсвідомі початки і прочитуються в контексті національному, то твори другої виходять далеко за межі архетипних, сталих уявлень про світ і переважно навіть не торкаються їх, тим самим стаючи ближчими до аналогічних прикладів у світовій літературі. Письменники цієї групи оспівують природу передусім з позицій особистого бачення її феномену, ототожнюючи її закони з особливостями власного мікрокосму. Загалом їхня творчість характерна ще й особливим психотипом митця, для якого тема природи є постійним джерелом нових творчих пошуків у царині слова [3].

В умовах активного розвитку технічного прогресу нерідко виринає ще одна тематика. Чимало поетів піднімають у своїй творчості проблему згубного впливу надмірної технізації на довкілля. Ця тема, хоч і надзвичайно болюча та актуальна, все ж не зовсім стосується саме натурфілософської лірики, виходячи зі стилістичної характеристики останньої. Такі твори більше тяжіють до соціально-філософської тематики.

Зауважимо, що природа, Космос, їх виникнення, генезис, першопричини були ядром філософських проблем перших мислителів Давньої Греції. Загалом рання досократівська натурфілософія не виділяла людину як окрему особистість на фоні загального розмаїття природних речей. Та й сама людина не мислила себе відсторонено навіть від тварин.

Концепцію зв’язку людини й природи крізь призму філософсько-історичних епох досліджував Іван Франко. Науковець вважав, що давньогрецька натурфілософія була своєрідною даниною тогочасній епосі, бо ж «в первісних, непросвітніх часах, чоловік в великій степені був зданий на волю природи» [43, с. 78], та й крім того «дикий чоловік не розбирав багато, чи вбиває дикого звіра, чи іншого чоловіка з іншого стада, і їв з однаковим апетитом м’ясо як одного, так і другого (первісне чоловікоїдство)» [43, с. 82].

Та вже в епоху Середньовіччя людина обирає духовність, майже повністю відділяючись від природи. У центрі філософських пошуків стає Бог. Епоха Відродження знову повертає людину до природи, але в дещо інакшій ролі, як homo sapiens. Тобто особистість відроджується як природна душа. Лілія Вербицька, досліджуючи висвітлення цього питання в працях у працях Івана Франка, стверджує, що «Іван Франко не вважає Середньовіччя епохою, яка, здавалося б, випадає з історичного розвитку філософської взаємодії в межах парадигми «людина ~ природа». На його думку, це необхідна проміжна ланка, яку повинно було пройти людство на шляху до панування тієї ж таки homo sapiens» [9]. «Середні віки були перехідною добою від доби первісної дикості, від доби звірячого панування фізичної сили між людьми до доби нової культури, до доби панування розуму між людьми», − пише Іван Франко [44, с. 25].

Дослідниця стверджує, що говорячи про людину і природу, Франко наголошує на тому, що це не два окремі світи, які не мають ні з чим зв’язку, а що це є лише різними виявами однієї сили [44, с. 35]. Людина, за Франком, – частина природи, створена нею, з нею й у ній. «Чоловік, щодо свойого тілесного устрою, такий сам твір природи, як і всі інші» [43], – зауважує Франко. Окремо від природи людина не мислиться, лише в природному контексті можемо відтворити її життя, навіть суспільне. Завдяки природі ми існуємо як особистості.

Лілія Вербицька зазначає, що у своїх наукових працях («Наука і її взаємини з працюючими класами», «Мислі о еволюції в історії людськості», «Що таке поступ?») Іван Франко «стоїть на позиціях позитивізму, науково обґрунтовуючи одвічний зв’язок людини і природи крізь призму філософсько-історичних епох у межах еволюційної концепції боротьби за існування. Розуміючи людину як частину природної організації (мікросвіт у макросвіті; хоча саме цих термінів Франко не вживає), мислитель виокремлює її як особливу істоту, пана всіх творів (в межах гуманності). Саме завдяки своїм внутрішнім, духовним здібностям людина вивищується над іншими природними особинами. Закон, що керує розвитком природи, простежується й у поступі людини, суспільства – це закон боротьби за виживання. Франко вважав, що для успішної боротьби необхідні дві умови: рівність і свобода, які в свою чергу забезпечуються двома елементами: працею і творчістю. Зв’язок між умовами та елементами боротьби взаємопроникний. Ці самі формальні показники притаманні й природному світові, від якого Франко в жодному разі не відділяє людину» [9] . Мало того, він як позитивіст, формуючи предмет науки, називає таким лише природу: «Природа є тією книгою, яку людина мусить постійно читати» [44, с. 32]. І можливо, на жаль для Івана Франка, «для постмодерністської філософії науки Всесвіт перестає бути «книгою природи», а природознавство – «читанням» її» [44, с. 37].

Зауважимо, що Франко, сповідуючи філософію позитивізму, зазначав, що «що наукою можна називати тільки пізнання законів і сил природи…; справжня наука повинна сповняти дві неодмінні умови: вчити нас пізнавати закони природи і вчити користати з тих законів» [44, с. 32]. Л. Вербицька, коментуючи ці слова Франка, висловлює думку, що «мислитель розуміє людину як окремий особливий світ, в якому природа набуває одухотворення й вербалізації, але в жодному разі не відділяє особу від природного середовища, ідентифікуючи мікросвіт Homo з макросвітом Natura. Франко чітко розпізнає відповідні аналогії в обох світах, роблячи аналіз та синтез роздумів мислителів попередніх епох» [9].

На погляд М. Бахтіна, репрезентований читачам Д. Лихачовим, «у природі існує спілкування, діалог», у той час як монолог є атрибутом зла, тобто філософської абстракції. Розвиваючи цю думку, дослідник стверджує, що природі як такій притаманна свобода [29, с. 166]. Белінська ж зазначає, що це добре кореспондує з ідеєю відомого мислителя В. Адорно, який вказував на неправомірність вилучення з естетики поняття «природно-прекрасного» і віднесення категорії прекрасного до суто митецької креативної сфери: «Природно-прекрасне щезло з естетики в результаті розширення домінації поняття свободи і людської гідності, яке було вперше введено Кантом, але послідовно пересаджене в естетику тільки Шиллером і Гегелем; згідно цього поняття, у світі заслуговує на увагу лише те, що є породженням автономного суб’єкта. Але для суб’єкта істина такої свободи є водночас неістиною – несвободою для «іншого» [1, с. 93].

Оксана Олійник, досліджуючи концепцію світу й людини у драматургії, зазначає, що для того, щоб зрозуміти особливості української натур-філософської драми початку XX ст., яка постає з іменами Олександра Олеся, Лесі Українки («Лісова пісня»), Спиридона Черкасенка, варто поглянути на них з позицій тих загальних тенденцій, які панували в драматичному мистецтві цього періоду [37]. Зауважимо, що в українській драмі символізм з’являється тоді, коли театральне мистецтво переживає значну кризу. Побутуючі форми старого реалістично-етнографічного театру вже не задовольняли українського глядача, якому відкрилися обрії модерного європейського мистецтва. Новітня драма, відходячи від старих традицій етнографічно-побутового театру, заглиблюється в психіку особистості, намагається сягнути таємниць підсвідомих процесів індивіда. Видозмінюється сама форма драми: образи стають туманними, дійові особи імматеріалізуються, реальні визначення й вчинки втрачають зв’язок з реальністю і постають як закодовані знаки вищого містичного смислу. Дія завмирає й розпорошується, вольове начало штучно гальмується, перевага надається творові короткому, музично-ліричному, в якому до мінімуму зведено відтворення зовнішніх подій, а сюжет занурений у стихію напруженого очікування прорізу надприродної субстанції, що має вирішувати долю персонажів.

Аналізуючи творчість українських драматургів, О. Олійник доходить висновку, що О. Олесь, С. Черкасенко «створюють власну художню концепцію людини, в якій взаємодія добра й зла не вичерпує змісту духовного світу людини» [37].

Якщо розглядати це питання з точки зору літературознавчих теорій, то зауважимо, що людина символізму перебуває на межі двох сфер існування − світу емпіричного, речового, вжиткового, видимого, й світу духовного, космічного, частково міфологічного, праісторичного, мислимого лише в категоріальних аспектах. Оце перебування на межі побуту й буття, повсякденності й космічності, що існують у безкінечності Всесвіту, й зумовлює в людині ті якості, які стали об’єктом дослідження символістів.

Щоб відтворити таку складну й водночас внутрішньо цілісну структуру особистості, український символізм, не покладаючись на власні естетичні ресурси, актуалізує в своїх пошуках здобутки розвиненіших художніх напрямів. Символістська драма багато в чому ґрунтується на засвоєнні культури романтичного образу, зокрема, вона прагне злити воєдино різні епохи в розвитку українського романтизму. Тому так часто знаходимо в символістських п’єсах елементи романтики. Переосмислення літературного та фольклорного матеріалу стає важливим чинником у створенні героя як особи історично та естетично цілісної. При цьому особистий конфлікт героя (історія нещасливого кохання, чи розчарування в життєвих ідеалах) подається як тотальний драматизм всієї людської долі взагалі, що не має розв’язання в межах конкретної життєвої реальності, але знаходить вищий сенс у зіткненні до трансцендентної сутності буття.

Герої неоромантичних п’єс Лесі Українки страждають заради досягнення певних суспільних чи духовних ідеалів, герої Винниченка намагаються досягти своєрідної щирості у звільненні певних біологічних потягів, скутих умовностями цивілізації. Герої ж символістів страждають, щоб пізнати світ у всіх його проявах прекрасних і потворних, радісних і трагічних, щоб через страждання пізнати містичну сутність Абсолюту. Персонажі О, Олеся та С. Черкасенка не позбавлені матеріальної «тривимірності» та психологічної повноцінності, навпаки, вони швидше становлять взаємозберігаючу єдність емпіричного та абсолютного. При цьому, на відміну від реалістичного характеру-типу, а особливо — характеру натуралістичного як згустка біологічно-вітальної емпірики), — характер-символ втілює у своїм матеріально-конкретній одиничності не так соціально-історичні узагальнення й фатум спадкової приреченості, як вияви трансцендентних «ознаменувань». Тому характерною рисою саме українського символізму є значний інтерес до матеріального світу. Іноді символістські драми навіть здатні порушувати проблеми соціального порядку. Зокрема, соціальна заангажованість помітна в драмах С.Черкасенка («Повинен», «Жах», «Жарт життя», «Казка старого млина»). Не оминає соціальної проблематики драматургія О. Олеся. Найяскравіше виражена соціальна позиція у драмі «По дорозі в казку», що відзначається поєднанням символістських та неоромантичних тенденцій (напр., притаманний романтизмові конфлікт «герой — натовп»).

За словами Кулачевич, «у літературознавстві поняття художньої концепції природи й людини склалося на основі системного підходу до художнього твору і передбачає, що дослідник, інтерпретуючи твір, має справу з особливою системою відображених у слові перевідтворених реалій буття (час, простір, природа, соціально-історичні обставини, типи суспільної поведінки, естетичні й моральні уявлення, погляди на людину, суспільство, народ, історію і т. п.)» [28].

Сучасне літературознавство розширює методологічні рамки інтерпретації художнього тексту, залучаючи нові філософські здобутки: в українському літературно-критичному дискурсі сьогодні органічними є психоаналітична та феміністична критика, семіотика та наратологія, розвивається постколоніальна рецепція художнього слова. Зауважимо, що натурфілософізм можна розглядати руслі в одного з постмодерних підходів до тлумачення текстів – екокритики. П. Баррі визначає такі завдання екокритики:

1) перепрочитання відомих творів із екоцентричної позиції, акцентування на репрезентації в них світу природи;

2) розширення сфери застосування низки екоцентричних понять, прикладання їх до явищ, що не належать до світу природи; це такі поняття, як ріст і енергія, рівновага й дисбаланс, симбіоз і взаємозалежність, задовільне чи незадовільне використання енергії та ресурсів;

3) апелювання до письменників, у творчості яких природа відіграє головну роль;

4) розширення діапазону літературно-художніх практик, наголошення на літературі факту, особливо на рефлексивних творах топографічного характеру на зразок есе, подорожніх нотаток, спогадів тощо;

5) заперечення «соціального конструктивізму» і «лінгвістичного детермінізму» провідних літературних теорій (із наголосом на соціальній і мовній сконструйованості зовнішнього світу) і обстоювання екоцентричних цінностей дослідження, колективної етичної відповідальності й поваги до інтересів світу поза нами [4, с. 311].

Проектуючи здобутки екокритики на твори українських письменників, помічаємо, що географічний чинник у них представлений як один із координаторів способу життя, думання, а також світорозуміння, світосприймання, екологічної культури українця, його заглибленості в традиції предків, релігійну мораль, є засадничими у налагодженні зв’язку з біоритмами природи. Драматичні твори Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка засвідчують самодостатність природи й залежність від неї людини.

Отже, можемо зробити висновок, що концепція природи й людини в різні епохи мала різне значення. Погляди науковців на це питання підтверджують, що і в житті, і в літературі опозиція природи й людини – важливий чинник формування світогляду. Феномен природи посідає важливе одне з головних місць у художньому просторі літератури, будучи самодостатньою смислоформуючою категорією, універсальним елементом опозиції «людина − світ».

**РОЗДІЛ 2. НАТУР-ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМАТИКА В ДРАМІ-ФЕЄРІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ»**

У літературі проблема гармонійного взаємозв’язку природи й людини має давню традицію. Так, вона відбилась в українському фольклорі, багатьох пам’ятках давньої літератури, в тому числі «Слові о полку Ігоревім», творах Г. Сковороди, Г. Квітки-Основ’яненка, Т. Шевченка, Марка Вовчка, М. Кропивницького, І. Франка, М. Коцюбинського та багатьох інших.

Значний внесок у розгляд питання взаємозалежності природи й людини та їх гармонійного співіснування здійснила своєю творчістю Леся Українка.

Творчий доробок Лесі Українки в найрізноманітніших аспектах в усі часи був об’єктом пильної уваги літературознавців. Передусім це дослідження Г.Аврахова, В. Агеєвої, А. Бичко, О. Білецького, Т. Гундорової, Н. Зборовської, М. Кудрявцева, Р. Кухаря, Л. Мірошниченко, Я. Поліщука, О. Рисака та інших.

Кожна епоха несе в собі переакцентацію естетичних та інтелектуальних цінностей, спонукає до перегляду критеріїв, переоцінки явищ у контексті універсального культурного досвіду. Злам тисячоліть приніс із собою нові погляди, концепції, вчення й повернув те, що довгий час в українському літературознавстві замовчувалося або не бралось до уваги.

Сучасна епоха є етапом переосмислення і переоцінки творчості багатьох письменників національної літератури, зокрема й письменства кінця XIX – початку XX століття, – не поверхового нігілістичного «переоцінювання», а конструктивного, по-науковому проникливого і фундаментального дослідження спадщини художнього слова [11].

Повною мірою це стосується такої знакової постаті, як Леся Українка, творчість якої позначена всією складністю проблем, що постають наприкінці XIX – на початку XX століття в літературі, мистецтві, філософській та суспільній думці й наполегливо «вирішуються постромантичною свідомістю, набуваючи певної протяглості в часі та модифікацій у своєму розв'язанні» [11, с. 42].

Художні твори українського автора давно вже пережили його і стали надбанням поколінь, народів, які щоразу прочитують їх по-новому, з точки зору свого часу, його потреб і завдань, кожного разу відкриваючи нові пласти закладених там думок, почуттів, проблем.

Haгальною потребою нашого часу є переосмислення й особлива увага до проблеми «природа – людина» як у суспільному житті, так і в літературі.

Іваненко зазначає, що Леся Українка у своїх драматичних творах «зображує концепт природи в різних модифікаціях: висвітлює біологічну природу людини, акцентуючи на спадковості як одній із визначальних складових у формуванні характеру людини («Блакитна троянда»); розглядає несумісність раціонального чоловічого та чуттєвого жіночого світів, вірність особистості своїй природній суті («Одержима»); досліджує природу людської психіки, здібності людини на рівні підсвідомого, інтуїтивно сприймати буття та передбачати майбутнє («Кассандра»); звертає увагу на феномен природи як генетичний код, чинник формування національного характеру, підкреслюючи нерозривність макрокосму природи та мікрокосму людини («Бояриня»); прагне до осмислення людської природи, висвітлюючи проблему відповідності чи невідповідності людини своїй іманентній сутності («Камінний господар») [26]. Проте найяскравіше ця тема відображена в драмі-феєрії «Лісова пісня».

Безсмертну драму-феєрію «Лісова пісня» Леся Українка написала за дванадцять днів, хоча виношувала її в своєму серці все життя. Цей твір – гімн єднання людини і природи, це щира пісня про велич духовного, про порив людини до щастя, про складні болісні шляхи до нього. Створена на багатому щедрому ґрунті української міфології, усної народної творчості, вона стала шедевром не тільки української, а й світової літератури.

У «Лісовій пісні» Леся Українка стверджує, що любов до Батьківщини та свого народу є невід’ємною від любові до природи і Землі, яка тебе породила. «Природа в «Лісовій пісні» – це не декорація, а повноцінний художній образ, активна, творча життєва сила. Тому і людська особистість має прагнути до гармонійної єдності з природою, щоб бути вільною, красивою, самодостатньою, як і сама природа. Людина не може жити без природи як матеріальної цінності. І водночас природа наснажує її до любові, краси, добра, без яких людина не може бути щасливою» − зазначає Кордун [26, с. 61]. Але Леся Українка стверджує, що між людиною та природою виникає суперечність, коли буденщина опановує індивідом: одна лише користь, нажива, егоїзм. В образі Мавки, котра найбільшою мірою є персоніфікацією краси природи, Леся Українка закликає повсякчас прагнути свободи та краси. Мавка говорить, що Лукаш не цінує краси та волі найперше у самому собі, бо він «не може своїм життям до себе дорівнятись». Альтернативою цьому є спосіб буття природи, виражений в образі Мавки, яка стверджує: «Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає!» – свободу, добро, красу. Без сумніву, Леся Українка переконана, що ці слова стосуються всієї української нації, котра прагне жити у гармонії з усіма народами та природою [26].

Духовному зору Лесі Українки відкрилися таємниці людського життя, смерті i безсмертя. Вона виголошує їх устами лісової царівни Мавки. Мавка – дитя природи, i це глибоко символічно: лише в нерозривній єдності з природою можна досягти гармонії душі. Цій дівчині чужі й незрозумілі одвічні клопоти людські про хліб насущний, про добро, багатство. Вона й так багата – лісовим цвітом, весняним співом, ласкою верби-матері, ніжністю березки-сестриці, розмаїттям барв i звуків. Тієї весни їй судилося почути найчарівнішу з мелодій – мелодію кохання, яка з’єднала дві рідні душі. Весна – то пробудження сердець, народження надії, буяння цвіту почуттів, то гімн всесильної любові. Не тільки людина – вся природа живе за прекрасними i незбагненними законами кохання:

Он бачиш, там питає дика рожа:

«Чи я хороша?»

А ясень їй киває в верховітті:

«Найкраща в світі!» [42]

Під впливом цього світлого почуття розпускається «цвіт душі» людського хлопця Лукаша. Це Мавка i весна пробудили в ньому сили, що досі дрімали, i зробили його душу зрячою на красу. «Ось вона, гармонія. Весна в природі i в серцях, у мріях i в житті. Оновлення i просвітлення, очищення i причастя вселенською красою i любов’ю» − стверджує Волинський [11, с. 49].

Та все минає. Пізнє літо вносить свої зміни в лісові пейзажі i в людське життя. Покошено i складено в стіжки буйні трави, перша сивина впала на скроні дерев, а кохання Мавки й Лукаша торкнув перший холод. Природа разом з героями проходить їхніми нелегкими, плутаними стежками, відтіняє їхній душевний стан. Вона не просто співіснує з людиною, а співпереживає з нею. Тяжко на серці у Мавки: воно віщує зраду, розлуку. У цей час «починає накрапати дрібний дощик, густою сіткою заволікає галявину, хату й гай». Кохання Лукаша не витримало випробування буденними клопотами, дріб’язковими турботами. I душа його зміліла, втратила свій цвіт. Він зрадив не лише Мавку – зрадив себе, свою співучу душу, свою високу мрію. I за це тяжко карається, втративши людську подобу. Та навіть доля непідвладна великій любові. I Мавка чарівним словом рятує свого коханого. Образ лісової красуні – це вимріяний поетесою ідеал гармонійної людини, яка живе вільним, духовним життям, у повній злагоді з природою. Саме тому їй не судилося ні забуття, нi смерть. Мавка – це втілення краси, а краса невмируща.

Аналіз «Лісової пісні» у контексті теми дослідження передбачає врахування особливостей міфологічних структур. Форма міфу в драмі-феєрії, його ритуально-семантичні риси переосмислюються, переконструйовуються в контексті ранньомодерністської конвеції язичницьких культів і символів, але це не означає повернення до первісної міфології. Авторське бачення відчувається не лише в сюжеті, а й в образній системі. Іваненко зазначає, що «у «Лісовій пісні» дивовижно поєднуються міфологічні істоти з персонажами-людьми, чого не припускала традиційна міфологія, де сакральні й профанні вартості чітко розмежовувалися. Мистецтво композиції драми-феєрії полягає у тонкому переплетінні цих двох світів. Таке переплетіння висуває дві сторони художнього розв’язання основного конфлікту: з одного боку, надання людським почуттям і поведінці природного характеру (так би мовити натуралізація людини), і з другого – олюднення природи» [22, с. 55].

Уже в пролозі бачимо ще незайману, гармонійну природу. Причому це природа, протиставлена людському світові. Свобода порівнюється з «весняною водою», вітром, невпинним рухом і оновленням, тоді як люди ставлять «гатки» й «запруди», перепиняють всеоновлюючий рух, живуть у неволі. І Той, що греблі рве, й Русалка готові «вимити водою» «той дух ненавидний». У фіналі люди таки покидають ліс, повертаються до села, не знайшовши спільної мови зі стихією, а порозуміння й гармонія можливі лише завдяки мистецтву, красі, музиці, слову. Розрив між природним і людським можна подолати через не розтрачену ще остаточно предковічну мудрість, «відання», передане від найдавніших поколінь. Таким умінням жити в злагоді з природою наділений дядько Лев. Це володіння словом, яке набуває магічного значення. Через сакральний художньо-мовний світ «Лісової пісні» приходить розуміння законів Усесвіту, життєва мудрість [26].

За слушним спостереженням Л. Скупейка, міфологізація в творі досягається не відтворенням якогось мотиву чи образу, а шляхом концептуального моделювання міфопоетичної картини світу [41].

З цього погляду природний ландшафт, на тлі якого розгортаються події в «Лісовій пісні», ніяк не можна ідентифікувати з реалістичним описом природи чи, тим більше, обмежити функціями сценічної декорації. Давидюк у своєму дослідженні заначає, що «природа в міфопоетичній картині світу наділяється самодостатністю й екзистенційною безкінечністю» [16, с. 7].

Проаналізувавши роль феномену природи в художньому просторі драми-феєрії та творенні образів персонажів-людей і міфічних істот, наголосимо на своєрідності вирішення проблеми «природа –людина» в «Лісовій пісні». Леся Українка подає природу в художній площині твору як засіб конструювання драматичних колізій. Адже пейзажі, описи явищ природи становлять необхідний компонент загальної структури твору, виконуючи функцію ущільнення часу і простору й до певної міри рухаючи дію п’єси [23].

Природа відіграє важливу роль і в розкритті характерів героїв твору. Асоціювання внутрішніх спонук, мотивацій вчинків і психічних станів персонажів здійснюється в драмі-феєрії згідно з відповідними станами природи (найкраще це репрезентує образ Мавки). І таким чином природа стає одним з основних інструментів творення характеру героїв та художньої концепції людини в цілому.

Погодимся з думкою Іваненко, що «проблема «природа – людина» в творчості Лесі Українки набуває особливого значення. Новаторський підхід до зображення феномену природи в площині художньої концепції людини та структурі літературного твору найкраще репрезентує драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня». Феномен природи в зазначеному творі становить собою найважливіший інструмент характеротворення та моделювання драматичних колізій, реалізації сутнісних характеристик ідеалу художньої та соціальної реальностей» [23, с. 141].

Іваненко також зазначає, що «образи драми-феєрії охоплюють різнорідні фольклорні пласти: космогонічні, демонологічні, казкові, а також авторські аналогії. Усі вони сприймаються як архетипи народного світогляду, як частина національної культури, що сплітає реальне і фантастичне, вживлює в буття символічне. Зберігши в цілому їхню символічну значущість, Леся Українка водночас то більшою, то меншою мірою переосмислює їх, надає певних нових функцій поряд з традиційними» [26].

Підтвердимо думку уже згаданими нами засадами екокритики. Для цього послуговуватимемося статтею Л. Горболіс «Екокритичні виміри української літератури: доцільність і прийнятність застосування (на прикладі «Лісової пісні» Лесі Українки)». Автор зазначає, що у «Лісовій пісні» «проблема органічної злученості людини з природою, а також питання збереження природи набувають особливої смислової виразності й представлені як сутнісна складова морально-етичного концепту, яка художньо реалізується за допомогою ключових образів, деталей, мікросцен тощо. У «Лісовій пісні» Лесі Українки зображено два світи: світ людей, обтяжений буденними проблемами, і світ природи – вільний, гармонійно влаштований. Смислову зорієнтованість цих світів розкривають репліки-тези двох чільних репрезентантів: «Я думав дерево німе, та й годі» (Лукаш) та «Німого в лісі в нас нема нічого» (Мавка)» [14].

М. Зеров зазначає, що у драмі-феєрії Лесі Українки «природа та її життя прекрасні, але людина стала окремо, пішла своїм шляхом, утворила свої закони і свій світ – нудний, убогий, безкрилий» [21, с. 396].

Горболіс робить висновок, що «плетиво красномовних художніх фактів, деталей, мікроепізодів, чернеткові варіанти ремарок та мовних партій засвідчують консеквентність утіленої у «Лісовій пісні» ідеї збереження природи. Інтерпретація «Лісової пісні» Лесі Українки в екокритичних засягах відкриває нові грані прочитання твору; це вповні прийнятний і перспективний підхід, що сприяє конкретизації національної самобутності героя, філософської зорієнтованості твору, концепції неоромантичного героя української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст., а також стильових особливостей твору та індивідуальної манери письма автора тощо. У єдності з іншими підходами та методологіями екокритика акцентує на нагальних проблемах людства, застерігає від кризових явищ, наголошує на виховному потенціалі художніх творів» [14].

Отже, можемо узагальнити, що письменниця відводить феномену природи одне з головних місць у художньому просторі твору: природа стає самодостатньою естетичною категорією, універсальним категорією художньої моделі «людина – світ».

У «Лісовій пісні» оприявнюється «гілозоїстичне розуміння письменницею природи («натури») як цілісного одухотвореного універсуму» [23, с. 138]. Про відлуння поглядів на природу античної філософії свідчить провідна у творі ідея гармонії природи та людини, мікро- та макрокосму, де краса являє собою вираження розумності буття.

**РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМА ЛЮДИНИ Й ПРИРОДИ В ДРАМАТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ**

Олександр Олесь − постать в історії української літератури не фрагментарна і далеко не другорядна. Його творчість увібрала в себе кращі зразки українського письменства попередньої доби і вплинула на розвиток поетичної творчості Х. Алчевської, П. Капельгородського, В. Тарноградського. Відчутний вплив Олеся також на ранню творчість Д. Загула, М. Рильського, Я. Савченка, О. Слісаренка, В. Сосюри, П. Тичини та ін.

«У художньому доробку О. Олеся немає другорядних творів, простих образів, що зумовлено не лише самобутністю світосприймання та світорозуміння митця, а й особливостями літературної доби» − коментує Горболіс [15].

Зауважимо, що за свідченнями деяких науковців, у драматичних творах Олександра Олеся лише в найзагальніших образах і символах можна знайти філософське осмислення загальнолюдських основ буття. Найважливіше для нього – це створити певний настрій, настрій, переповнений ліризмом і психологізмом.

Драматичні твори Олександра Олеся, які вдало репрезентували модерне європейське мистецтво, були об’єктом вивчення багатьох літературознавців.

Дослідники Л. Дем’янівсько, Л. Мороз, О. Олійник, С. Хороб у своїх працях аналізують різні аспекти символізму в драматургії Олександра Олеся. На основі його творів вивчають питання поетики символізму загалом, у поєднанні з неоромантизмом, розглядають природу символу й образу, прийоми використання впливів західноєвропейської драми, специфіку олесевого стилю і рис його драм.

Ростислав Радишевський виділяє ранню творчість як яскравий приклад втілення основ символізму в українській літературі. Мікулаш Неврлий зауважує, що драматичні твори Олеся є виразним запереченням драматургії народницької, яка зазвичай змальовувала життя села й народу.

Олександра Чепелик зазначає, що «новаторські пошуки Олександра Олеся як драматурга, ідейно-естетична концепція якого виростала на ґрунті символізму, спонукали щораз по-новому зануритися у внутрішній світ людини, відшукуючи в ній досі не знані грані душі». Дослідниця стверджує, що його драматична творчість «змушувала замислюватися над непізнаним, ірраціональним, над загадками екзистенції, фатальності долі, несла в собі протест проти натуралістичної приземленості й фактографічності, перенасиченості побутом» [49].

С. Хороб зауважував, що в Олеся «реальний світ і світ фантастично-містичний не просто співіснують в одній художньо-естетичній площині, а вільно зміщуються в той чи інший бік за допомогою уяви, вигадки, сну, візій тощо… Зрештою, весь оцей мінливо-містичний світ поступово «зодягається» в шати української національної історії…» [46].

Своєю чергою, Оксана Олійник зазначала, що «закорінений у романтиці героїчного минулого народу, дослухаючись голосу могил, брязкоту козацьких шабель, він переносить свій настрій у сонні візії драматичних персонажів. Дії його драм побудовані на контрасті між прекрасним і рідним минулим, до якого герої обернені всією своєю істотою, і буденною сучасністю, позбавленою поезії й високих поривань. Персонажі знемагають під тягарем буднів й шу- кають тієї межі, за якою простягається «царство духу» [37].

Олександра Чапелик доходить висновку, що в творі українського драматурга («Над Дніпром») «водяний простір становить структуротворчу силу, навколо якої відбуваються події. В цьому випадку він є невід’ємним чинником ритуально-міфологічного дійства, з яким пов’язана життєва доля головного персонажа. Символістський концепт «води» утворює сакральну площину, в якій під час сновидійного стану відбувається зіткнення головного героя з уявлюваним міфічним світом — русалок, обмеженим у своєму просторі. З архетипового образу води починається розвиток драматичної дії, яка продовжується в межах підсвідомості людської психіки» [49]. Погоджуючись з цими словами, незаперечним розуміється той факт, що саме вона і виводить головного персонажа із «гіпнагогічного» стану, змушуючи подивитись на себе й на помилки свого прожитого життя іншими очима.

Продовжуючи аналіз драми «Над Дніпром», не можемо не погодитись зі словами Горболіс [15], що в цьому творі «художньо репрезентовано грані самобутності духовної культури предків, висловлена авторська позиція щодо героя та характеру його зв’язків із минулим і сучасним. Таїна народних звичаїв, традицій, обрядів, система народних цінностей і моралі стали визначальними для композиційного та ідейно-змістового аспектів твору».

За дослідженнями Хороба [48], у драмі О. Олеся «Над Дніпром» – як літературному факті кінця ХІХ – початку ХХ ст. – знаходимо художнє оприявлення:

1) юнгівських ідей про існування в житті людини індивідуальної й колективної підсвідомості;

2) фройдівських поглядів на культуру як розрив між стихійними підсвідомими потягами й вимогами реальності;

3) теорії А. Шопенгауера про відчуження людини від суспільства [48, с. 134].

Поштовхом до написання драматичного твору стала надрукована в одному з номерів газети «Рада» інформація, фрагмент якої став епіграфом до твору: «Язичеські звичаї. Ранком 17 марта, в день теплого Олекси, окружні села, що коло Бельців, були всі в диму та полум’ї. Можна було гадати, що там великі пожежі. Виявилось, що то селяни самі наклали вогнів, щоб викурити русалок, які, мовляв, шукають весною житла в будинках селян і «приносять з собою нещастя людям» [36, с. 68]. На це повідомлення й відгукнулася залюблена в природу душа драматурга, переживання й турбота про землю, край, традиції.

У драмі О. Олеся «Над Дніпром» із художньою майстерністю відтворені важливі проблеми вибору, волі, історичного безпам’ятства, роздвоєння особистості, таїни життя і смерті, ролі межової ситуації в житті людини, а також важливі питання органічної єдності українця з системою прадавніх звичаїв, традицій, обрядів, філософського осмислення добра і зла тощо. Драма складається із шести частин: реальний світ (перша і шоста частини, як своєрідне обрамлення) розмикає сон Андрія (друга – п’ята частини).

Природа у О. Олеся постає одухотвореною субстанцією, і тому цілком зрозумілим стає те, що вона віддзеркалює складний світ України, поглинений жалобою матерів за своїми «синочками-козаченьками» та персоніфікованими жіночими постатями-русалками − етнічним символом української демонології. Їх драматичне світовідчуття сприяє концептуальному осмисленню універсального символу дівчина – мати – земля, що набуває узагальнено-символічного значення, в якому архетип землі представлений у підземній проекції, ототожненій з могилою. В цьому випадку земля віддзеркалюється у метонімічній іпостасі – поля, усіяного «тілами козацькими», серед яких «блукають» дівчата та божевільні матері, сповнені передчуттям невідворотної за- гибелі своїх коханих і «синочків-порадничків». «Просторовий континуум поля увиразнює мотив колективності оборони держави, постаючи центральним місцем поховання козаків. У зв’язку з цим Олесеві образи жінок «у чорних убраннях», русалок-ворожок та звичайних русалок розкриваються за допомогою словотворів з відтінком тотальної негативізації («мертвий зір», «від сліз сохнуть-висихати», «білеє тіло», «серденько зомліло», «одкинулася головонька»), що допомагають відчути нерозривний зв’язок не тільки з архетипом смерті, а й глибше пізнати українське людське єство, осягнути його підсвідоме залежно від рокових обставин, за яким простежується темне начало. В інтерпретації О. Олеся українська ідентичність ототожнюється зі сферою Танатосу, яка, своєю чергою, асоціюється з хаосом, породженим насамперед реальною дійсністю» − зазначає Горболіс [15]. Потрапляючи у вирій ілюзорного світу, завдяки грі уяви, що з вибуховою силою поглинає сферу нижньої підсвідомості, головний герой драматичної поеми «Над Дніпром» намагається втекти від сірої буденщини, згадуючи при цьому козацькі походи славетних лицарів.

Горболіс, акцентуючи увагу на образі води в творі, стверджує, що «вода – універсальна категорія. З давніх-давен відомо про магічну силу води. «Біжуча вода» сприймалася як жива істота. З водою пов’язане життя людини від народження до смерті. Воду шанували. Їй поклонялися» [15].

Зазначимо, що в драмі життя усіх героїв так чи інакше дотичне до стихії води. Це виражається в символах, художніх деталях, образах, які допомагають глибше розкрити концепт води у творі. До прикладу, роса на волоссі русалок, яка, крім неабиякого стилістичного й метафоричного ефекту, означає водночас красу й горе, лілія, яка є улюбленою квіткою русалок, символізує красу, чистоту, цнотливість. І, як доречно зауважив Горболіс, вода в драмі представлена «як посередник між світом живих і мертвих; як вічність; як оберіг народної культури, козацької звитяги, славного минулого, моральних цінностей; як рятунок від зради» [15].

Розглянемо інші драматичні твори Олександра Олеся. «По дорозі в казку» є чи не найбільш символічною драмою в творчості письменника. І герої, і конфлікт у творі, і сюжетні лінії – все це просякнуто символізмом і психологізмом. Хороб в цьому аспекті зазначає, що «Олександр Олесь поглиблює такий тип конфлікту за допомогою, власне, символізму, тому в його п’єсі він проступає як такий, що випливає із самої недосконалої людської індивідуальності, а тому сприймається як вічний та нерозв’язаний» [47]. Тут природа – своєрідне тло, яка змінює зовнішнє полотно подієвих ліній разом з розвитком сюжету. Дії драми відбуваються в темному лісі, у суцільній темряві, і на цьому фоні цілком доречні й зрозумілі знеособлені герої, які не мають ні імен, ні характерних зовнішніх ознак. Герої ведуть неквапливу, повільну, сумну монотонну розмову про існування людини, яка є ніби своєрідним монологом Юрби про сенс життя, про роль і місце особистості в часі й просторі світу.

Спробуємо проінтерпретувати цей твір з нового погляду. Чи існувало щось крім Його й Казки, вигаданої ж ним? Є дорога – символ страждань і перепетій, але й водночас – спосіб звільнення від темряві, спосіб вийти до світла, до мети, до Казки. Є сама Казка – мрія, заради якої Він готовий на все. Але чи справді готовий? Він має опонента в поглядах – Юрбу, і помічника – Дівчину. Схиляємось до думки, вони для Нього є своєрідним «внутрішнім прокурором» і «внутрішнім адвокатом». Чому Він не потрапив до Казки, до своєї мрії? Можливо, тому, що Казка – не для всіх? Адже внутрішні сумніви, невпевненість, виражені в образі Юрби перемогли. Він – не готовий. Дівчина, його внутрішня впевненість, внутрішні переконання в правильності дій та рішень теж покидає його, теж стає сумнівом. Герой зазнає поразки зі своєї вини ― через свою зневіру, утому, невміння зберегти потрібну рівновагу духу.

«Ніч на полонині» − найліричніший та найбільш сценічний з драматичних творів Олександра Олеся. Народнопісенна стихія, поширена на все сюжетне тло, пластично передає картини природи, закони її реального й казкового світу, найінтимніші людські переживання. Фантастична Мавка не піддається застереженню лісових істот, вона прагне земного кохання досягає його. Здавалося б, після смерті Марічки, ніщо не заважитиме щастю Мавки. Проте відбулося порушення гармонії людини й природи, одвічної людької моралі й совісті. Тому О. Олесь і розв’язує цей конфлікт згідно з народними настановами: немає щастя здобутого нечесним шляхом, за рахунок іншого й на користь іншому.

Мавка в Олеся – це вже не беззахисна поетич­на героїня. Її вдача − немовби справжня сутність цього образу, який у волинському фольклорі постає як символ смерті, істота, що несе загибель. Через насильство та смерть до примари майбутнього щастя йде саме жінка, яка носить під серцем дитину, чого не було у Лесі Україн­ки.

Цей твір утверджує перемогу добра над злом, світла над темрявою, казки над дійсністю. Це ніби утвердження любові до рідної землі, до свого народу, до народнопісенного таланту нації.

Темою лірико-інтимного спрямування об’єднані драматичні етюди О. Олеся «Трагедія серця», «Тихого вечора», «При світлі ватри», «Осінь», «На свій шлях». У формі цих драм очевидна орієнтація на драматичні прийоми символізму М. Метерлінка: місце дії буденне, сіре, без зайвих декорацій – це звичайна кімната, затінений сад; дія обов’язково відбувається надвечір, у сутінках або вночі, коли все огортає спокій і тиша, а динаміка руху не заважає повному вияву динаміки почуттів; знеособлені персонажі надають узагальнений характер тим трагедіям, які відбуваються у світі людських пристрастей; матеріальна (зовнішня) дія цілковито розчиняється у неквапливому діалозі персонажів, що є своєрідною ліричною сповіддю кожного.

Загалом драматизм цих п’єс досягається через зображення внутрішнього розладу, дисгармонії людської особистості, тому навколишньому, зовнішнім чинникам надається мінімальної ролі, все свідомо переноситься до її внутрішньо-психологічного «я». Тож конфлікт залягає у найінтимніших куточках людського серця. «Олесеві драми навіть справляють враження автобіографічних, так тонко підмічений тут емоційний стан персонажів – тони й півтони людських почуттів: віра і зневіра, кохання й ненависть, щастя і нещастя, мрія і реальність… Тому людина й не може ніяк позбутися своєї відчуженості, не може знайти рівноваги й гармонії» [47]. Герої його драм здебільшого знаходяться в полоні невідворотного фатуму: «Трагедія серця» – Так страшно... я не знаю... не можу зрозуміти, Чому трагедія, як фатум неминуча... Ти сам утворюєш її, Але навіщо?» [36, с. 68]; «Мені здається, Що ніч страшну і довгу треба пережити, Щоб вгледіти нарешті промінь сонця...» [36, с. 93].

Олесеві персонажі настійливо шукали щастя у житті, але воно виявилось занадто складним, занадто жорстоким для їхньої безвольної, безпомічної натури, тому вони схиляються перед величчю кохання, намагаються почуттям перемогти холоднечу життя: «Трагедія серця» – Ми не розлучимось!.. Прокляв би нас той Бог великий, Що засвітив огні кохання, Що одного Послав назустріч другому Для вічності, для твору» [36, с. 72] Вони аж ніяк не бажають, аби висока поезія почуттів перетворилася у побут. Відтак у героя пульсує той первісний ерос, який вкорінений з давніх давен у самій природі статі. Але щастя, яке приносить міфологічний ерос, виявляється занадто обтяжливим для сучасної людини, над якою згромадились цілі стоси приписів і суспільних норм. До цього щастя, яке називається коханням, людина приходить здорожена й вистраждана, знесилена. Досягає вищої насолоди і врешті мусить визнати свій програш та відмовитись від того, до чого йшла все своє життя [46].

Як бачимо, символістська інтерпретація образів Олександра Олеся в драматургії досить насичена й виразна. Увага приділяється насамперед проблемі людини й природи, місця природи в людському існуванні, проблемі боротьби за кращу долю. За словами Катерини Карабан, «герої його творів синтезують духовний потенціал, видобутий із міфології, з образного переосмислення могутніх сил природи, поривання їхнього творця до ідеалу, краси, гармонії» [25].

**РОЗДІЛ 4. П’ЄСА СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА «КАЗКА ПРО СТАРОГО МЛИНА»: НАТУР-ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМАТИКА, ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ТВОРУ**

Спиридон Черкасенко (1876 – 1940) – український письменник-модерніст, творчість якого довгий час залишалася за межами наукової рецепції вчених-літературознавців. Це самобутній лірик, цікавий прозаїк, драматург-новатор, який творив у руслі художніх пошуків митців доби модернізму. С. Черкасенко відомий і як публіцист, працівник театральної сфери, талановитий педагог, автор змістовних праць освітянського спрямування (читанок, букварів, граматик). Це була особистість діяльного характеру, яка невтомно й подвижницьки працювала на ниві рідної культури.

Найяскравіше С. Черкасенко виразив свій потенціал у драматургії. Його творчість відзначається оригінальними тематичними й стильовими пошуками. У п’єсах цього драматурга спостерігаємо своєрідне поєднання традицій соціально-побутової драми з елементами європейської неоромантичної п’єси, що в українській літературі поч. XX ст. була представлена творами Лесі Українки, Олександра Олеся, Івана Кочерги.

Творча спадщина Спиридона Черкасенка лише останнім часом стає відомою широкому колу читачів, оскільки в радянський період його твори були фактично під забороною. Сьогодні вивчення творчої спадщини С. Черкасенка стало актуальним, однак існує не так багато досліджень цього питання: передмова О. Мишанича до двотомника творів письменника та ряд статей у періодиці (О. Мишанич, Н. Копиленко, Л. Дем’янівська). Звертається до аналізу драматичних творів автора С. Хороб. Вагоме місце в дослідженні творчості Черкасенка посідають роботи В. Школи та О. Олійник.

Вивчення драми С. Черкасенка почалося зі статті М. Вороного на початку ХХ ст. У різні часи творчою спадщиною письменника цікавилися О. Бабишкін, вже згадуваний нами О. Мишанич, Л. Дем’янівська, В. Погребенник, Л. Дякунова. Ліричні твори С. Черкасенка розглядалися О. Єременком, загальний огляд творчого доробку письменника подає В. Оліфіренко.

Безумовно, така кількість робіт, присвячених аналізу творчості С. Черкасенка, є недостатньою, а отже, всебічне дослідження творчого доробку цього письменника – справа майбутнього.

Творча спадщина Черкасенка складається із ліричних, прозових і драматичних творів. Найпоширенішими мотивами у творах Черкасенка є соціальні: він змальовує життя шахтарів, осмислює події жовтневої революції 1917 року тощо. Але наявні у спадку письменника й твори іншої тематики: інтимна та пейзажна лірика, драми, у яких постають загальнолюдські філософські проблеми та ін.

Зрушення, які відбулися в художній свідомості на початку століття зумовили неабияку переоцінку майже всіх елементів, які визначають параметри парадигми мистецтва. Відмовившись від канону визначень і ознак жанрів, українські митці почали приділяти увагу авторським визначенням жанру. Тут С. Черкасенко проявив винахідливість і оригінальність. Ескіз, драматичний етюд, драма-казка, історична драма, драмовий роман, інтермедія, драматичний романс, драматична фантазія, драматична картина – жанрові утворення, використані Черкасенком. Незвичність і оригінальність створених драматургом комбінацій переконують, що це не запозичення, а цілком авторські визначення. Варто зазначити, що ці пошуки новаторства визначень жанрів не є лише способом вразити чи здивувати, це – відбитки наполегливих творчих пошуків письменника.

За словами Жицької, смислоутворювальним стрижнем драматичних колізій у п’єсах Черкасенка постає протистояння споконвічних морально етичних засад людського співіснування, поза якими поняття і явища людської особистості, власне, втрачають сакральний сенс [20, с. 7]. Концентруючи увагу переважно навколо амбівалентного освоєння морального та психологічного змісту життя, драматург розглядає своїх героїв як носіїв тих чи тих моральних категорій. Схильність С. Черкасенка до узагальнення й універсалізації змісту своїх п’єс дозволяє йому реалізувати заявлені антитези не тільки в обмежених індивідуальною конкретикою регістрах, а й виявити ті імпульси, які лучать ці колізії із загальносвітовим етико-гуманотворчим імперативом. Він дає нам відчути безмежність людських можливостей, тверезо судить про суще, змальовує своїх героїв так, що ми здогадуємось, якими вони могли б стати, і не залишає сумнівів щодо того, якими вони є насправді. Ми відчуваємо, чого саме багато з його персонажів варти, і осягаємо те, на що вони приречені.

П’єси С. Черкасенка, як, власне, і вся модерністична драматургія на початку XX сторіччя, представляють собою доволі неоднорідне явище − і за вибором тем і сюжетів, і за арсеналом зображальних засобів, і за ступенем су’єктивації світу. «Перейнявшись новими «віяннями», що буквально сколихнули національне мистецтво, С. Черкасенко відмовляється визнавати догмат будь-яких регламентамйно-естетичних обмежень» [20, с. 5]. Він обирає шлях активних творчих пошуків, які конкретизуються в доволі своєрідному синтезі прийнятних і близьких його світобаченню елементів модерні стичної поетики. Ця тенденція до диференціації різноступеневих стилістичних рядів залежно від тих конкретних завдань, які ставить перед собою митець, працюючи над кожним окремим твором, проявилась у творчості С. Черкасенка досить рельєфно.

На перший погляд може здатися, по драматургічна творчість цього митця, котрий, як і його творчі однодумці, наполегливо намагався сприяти урізноманітненню арсеналу зображально-виражальних засобів, взагалі бракує того єднального стрижня, тієї внутрішньої логіки, яка зазвичай саме і допомагає дослідникові осягнути творчі закони, які встановив для себе митець. Насправді ж, хоч поставлені в один, хронологічно зумовлений ряд, драми С. Черкасенка справді не дають плавної картини стилістичної еволюції, його творчий набуток − це цілісна естетична система. Просто між окремими п’єсами С. Черкасенка, попри усю їхню художньо-стилістичну «самодостатність», існує глибокий внутрішній з’язок, який простежується лише на рівні узагальнюючих тенденцій художнього методу й в деяких «наскрізних» мотивах, які ніколи не зникають з творчості драматурга, хоч і значною мірою модифікуються відповідно до тих творчих завдань, які він ставить перед собою.

Гостре відчуття духу часу дозволило С. Черкасенкові вловити й відтворити основні рушійні тенденції, характерні для своєї соціокультурної епохи. Але історичні суперечності доби проявились не тільки в художній тканині його творів, а й у його свідомості і, зрештою, особистій долі. Розпочавши драматургічну творчість у 1907 році, Черкасенко залишився вірним цьому видові літературної діяльності до останку свого багатого на випробування життя, яке ніколи не було ані безтурботним, ані безжурним. Тому майже п’ять десятків написаних ним і відомих нам сьогодні п’єс, це, вочевидь, лише частина того, що могло б «відбутись», якби життєві обставини склались більш сприятливо для митця. Однак і ті драматичні твори, які С. Черкасенкові вдалося написати, засвідчують, що його звернення до драматургії було виправданим і що зроблене ним, безперечно, заслуговує на увагу наших сучасників.

Перші його п’єси («Аматори», «Газетна помилка») досить традиційні за формою та змістом. Їм притаманні описовість, тенденційність, публіцистичність, авторські соціально-психологічні характеристики дійових осіб, протистояння представників різних соціальних груп. Але ще на ранньому етапі творчості драматург виявив себе новатором: він створив низку п’єс із життя шахтарів («Земля», «Петро Кирилюк», «Повинен», «Ураган», «Хуртовина») та торкнувся проблеми занепаду дворянських «гнізд» («В старім гнізді», «Жарт життя», «Жax»). Ця тематика до С. Черкасенка майже не опрацьовувалася в українській літературі. До того ж драматург починає шукати нові художні форми. Так, у невеличкому етюді «Повинен» (1908), де мова йде про загибель молодого шахтаря під час розстрілу робітників-страйкарів, гостра соціальна проблематика поєднується із символістським прийомом застосування елементів містики. У творі панує настрій чекання смерті, стверджується ідея зловісного фатуму, що тяжіє над людиною. Смерть майже стає головним «персонажем» етюду.

Найвищим досягненням драматурга стали п’єси «Казка старого млина» (1913) і «Про що тирса шелестіла...» (поставлена 1918 р.). Перша − типово неоромантична драма. Написана майже одночасно з «Лісовою піснею» Лесі Українки, вона вписується в контекст європейської неоромантичної драми, перебуває в силовому полі таких її класичних зразків, як «Затоплений дзвін» Ґ. Гауптмана, «Зачароване коло» Л. Риделя, «По дорозі в казку» О. Олеся. У центрі твору − конфлікт між патріархальним укладом українського життя і новими капіталістичними відносинами, що призводять до хижацького винищення степової природи. «Казка старого млина» — реквієм за тією мрією, що її витворила українська селянська поетична традиція. В уста Казки-Мар’яни вкладено слова туги за знищеною незайманістю рідних краєвидів: «Краса степів поволі умирає. І там, де вітер, як орел, гуляв, Туман задушливий висить, як хмара». Тому вважаємо доречним і актуальним розглядати цей твір у натур-філософському аспекті.

На відміну від «Лісової пісні» Лесі Українки, «Затопленого дзвону» Г. Гауптмана чи «Пер Гюнта» І. Ібсена, у «Казці старого млина» С. Черкасенка немає фантастичних образів і ситуацій. У п’єсі бачимо цілком реальні образи живих людей: інженера-німця Вагнера, молодого і красивого, діда-мельника, степову красуню-мельниківну Мар’яну, чабана Юрка, Подорожнього, сестер-панночок Сусанну і Марію тощо. Події розгортаються серед мальовничої природи українського степу, куди разом із підручними Крамаренком, лакеєм Трохимом прибуває молодий красень-інженер Густав Вагнер. Степова екзотика, річка з вербами, старий казковий млин полонять пришельців неповторною красою, але Вагнер, прагматик і себелюбець, одержимий маніакальною ідеєю надлюдини, вирішує підкорити степ, зруйнувати прадавній патріархальний уклад, споконвічні усталені народом традиції. Носій, здавалось би, творчого, а насправді руйнівницького начала, Вагнер, по-хижацькому знищуючи природу, розбудовує у степу шахти, рудники, будинки, перетворює незайману красу у цивілізований промисловий край [19]. Конфлікт між усталеними народними традиціями і новими буржуазними відносинами, капіталістичним прагматизмом та руйнацією не був новим у літературі. Відповідні колізії спостерігаємо у віршах і прозі І. Франка, творах І. Манжури, В. Винниченка тощо. Про дисгармонію людського меркантилізму і прагматизму з чистотою мудро-справедливого витвору природної краси йдеться у «Лісовій пісні» Лесі Українки. Проблеми ці стануть вкрай важливими у літературі й наприкінці 20-го століття − найбільш руйнівницького як і в соціально-моральній, так і в демографічних та екологічних сферах.

Антигуманна у своїй суті ідея надлюдини, супер-бестії, якій усе дозволено, яка може підкорити під себе і природу, і мораль, знайшла своє вираження і соціальну трансформацію у маніакальних планах лжемесій і лжетворців усіх мастей, у різних ідеологічних доктринах − чи то із них тема історичного минулого використана більшовицьких, що проголошували не чекати досить милостей від природи, чи то фашистських з мріями встановити новий порядок на землі. На роль надлюдини, що хоче підкорити усе власним амбіціям претендує герой драми «Казка старого млина» культуртрегер нещастя Густав Вагнер, котрий самовпевнено вважає себе тим, «хто цій пустелі скаже: оживи! − І вмить вона, як в казці, оживе» [50, с. 472]. Прагнення зробити витворену Всевишнім казку на свій лад приносить насправді лише нещастя. Вагнер спраді будує, дає дикому степу промислове життя, стає власником шахт і заводів. Але водночас цей індивідуаліст нищить і плюндрує земну і людську красу, уособленням якої є діти степу: красуня Мар'яна, її дід-мельник, німий і водночас чуттєвий до музики природи чабан Юрко. Саме вони, а з ними палка панна Сусанна, Подорожній (стає ніби в ролі судді й пророка) протистоять руйнійництву, аморальності і вседозволеності Вагнера.

Вагнер називає степи мертвими й прагне їх оживити, чим несказанно дивує Мар’яну. «Тут все живе», – спростовує вона думку Густава. Для безпосередньої дитини природи незрозумілим є те, як можна не помічати красу степу та вир його життя. Таке протиставлення цивілізації та природи в цьому контексті є теж даниною романтичній традиції.

У п’єсі степ – тло розвитку подій, це той чинник, який творить подієву категорію двосвіття. Це двосвіття насамперед виражається у протистоянні світу людей світові природи, що й наближає цю драму до «Лісової пісні» Лесі Українки. Світ людини й світ природи можуть співіснувати, поки один з них не втручається в життя іншого. І, як зазначає Майборода, «те, що є корисним для людства в цілому – видобування руди, освоєння інших корисних копалин степу – стає згубним для природи. Останні слова драми – ремарка «чути гудок заводу» ніби наголошують на перемозі цивілізації у цьому змаганні природи із цивілізацією» [31].

Місію перетворення степу Вагнер пояснює впровадженням культури як єдиної мети й цілі людства. Людина покликана творити, і тут маємо глибоку аналогію із романтичним мисленням: «Немає меж змаганням чоловіка, / І думки творчий льот сягає зір» [50, с. 462]. Зазначене протиставлення концепцій розуміння суті людини і навіть двох різних світів продовжується у розмові Вагнера з Подорожнім. Подорожній говорить про два різні квітники: пишний квітник свободи і «кривавії троянди ран глибоких». Перетворення світу, на думку Подорожнього, полягає не у цивілізації степу, а у пошуках «живої води», «щоб казку воскресить».

Як ми уже згадували, уся драма С. Черкасенка побудована на протиставленнях двох світів. І як зазначає Майборода, «найконкретніше це протиставлення письменник втілив у образі «непотрібного старого млина» та заводу, якому потрібна вода. Світ млина і світ заводу – це світ природи і цивілізації, порядку природи та законів цивілізації. Навіть зваблення Мар’яни Вагнером по-різному сприймається у цих двох світах. У світі млина та природи ще чути голос сопілки, нерозпізнаної, що у ідейно-художній цілісності драми є традицією романтичного невимовного» [31]. Варто зауважити, що у сценах із грою на сопілці у драмі С. Черкасенка явно відчутна традиція «Лісової пісні» Лесі Українки. Зазначимо також, що останні сцени п’єси певними лініями й алюзіями допомагають провести паралелі з шекспірівським «Гамлетом». Мар’на нагадує Офелію, вона так само, як героїня Шекспіра, знаходить прихисток на дні, у хвилях.

Майборода відзначає ще один мотив до твору С. Черкасенка: йдеться про господаря життя, про те, що герой не хоче бути слугою, а лише господарем, причому у «Казці старого млина» цей мотив, окрім філософського має і соціальний підтекст (Марія багата приданим, у Мар’яни немає нічого, крім її почуттів). «Густав Вагнер послуговується розумом, він сам протиставляє розум серцеві і цим ніби відокремлює себе від української філософської традиції кордоцентричності, про яку так багато вже писали. Все, що стосується серця, для цього героя є спокусою: «… хоч бачив я, Що в дикій ті красі з прадавніх літ Заховано страшну урочу силу. На неї я холодними очима Спокійно подививсь, як той, кому стерном Повинен бути розум, а не серце»» [31].

За словами Сусанни, краса в образі Мар’яни оживе і відродиться, залишившись духовною сутністю, незбагненною для холодних і бездушних індивідуалістів-прагматиків: «Для Вагнерів навік умерла Казка!».

За словами Жицької, «титанічні, але егоїстичні у своїй суті плани Густава Вагнера (як і його аналога Генріха з «Затопленого дзвону» Г. Гауптмана) зазнали краху, як і сама антигуманна ніцшеанська ідея сильної особистості, уособленням якої є герой» [19]. У «Казці старого млина» автор розвинув важливу проблему гармонійного співіснування людини й природи, збереження краси, екології.

Охоплюючи поглядом зроблене С. Черкасенком упродовж неповних чотирьох десяткiв рокiв, можна лише подивуватись його працьовитостi, заповзятостi i практично невичерпнiй творчiй енергiї. Прийшовши в драматургiю на зламi естетичних епох, вiн, щиро перейнявшись iдеєю «європеїзацiї» нацiонального мистецтва, намагався внести свiй посильний вклад у процес оновлення художнього мислення, що виявилось у наполегливому i цiлеспрямованому розсуваннi естетико-стильових обрiїв.

Можемо зробити висновок, що художнiй свiт, створений С. Черкасенком, попри всi розбіжності iдейно-художнiх завдань, яким вiдповiдають його окремi твори, вiдзначається, насамперед, наявнiстю певного iндивiдуального начала i водночас є свiдченням плiдностi прагнень спростувати мiф про «генетичну» обмеженiсть нацiональної драматургії.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що художня специфіка п’єси «Казка старого млина» принципово відрізняє твір від інших драм, передусім тим, що у С. Черкасенка актуалізовано соціальний аспект. Його драма принципово пов’язана із традицією української класичної драми вже через подібність фабули. Водночас, символічний світ драми презентує модерністську ідеологію, проблематику початку ХХ століття із її рефлексіями щодо протиставлення природи та цивілізації. Це протиставлення у С. Черкасенка має діалектичний характер: воно є не тільки романтичною традицією (для якої антиномія природа й цивілізація була засадничою), воно виражає вже і новий світогляд. Трагедія для героїв «Казки старого млина» полягає у тому, що туга за природними першоосновами не може побороти залізного поступу цивілізації, який, однак, губить на своєму шляху найвищі почуття людини.

**ВИСНОВКИ**

Проблема роз’єднання природи й людини (символу первісного й органічного / символу людського життя як певної системи норм, цінностей) займала чільне місце в творчості не лише українських, а й західноєвропейських письменників.

В українській літературі натур-філософська проблематика інтерпретована в драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття. Представниками цієї «течії» були Леся Українка, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко. Започатковуючи символізм на українських теренах, проблема взаємозв’язку природи й людини посідала чільне місце і їхній творчості.

Концепція природи й людини в різні епохи мала різне значення. Погляди науковців на це питання підтверджують, що і в житті, і в літературі опозиція природи й людини – важливий фактор формування світогляду. Феномен природи посідає важливе одне з головних місць у художньому просторі літератури, будучи самодостатнім сенсоформуючим чинником, універсальним елементом опозиції «людина − світ».

Історія літератури констатує, що парадигма відношень проблема-людина постійно змінювалась. Зауважимо, що в українській ментальності феномен природи завжди мав сакральне значення, оскільки відображався як материнське родове начало.

За результатами дослідження можемо зробити висновки, що досліджені нами драматурги зверталися до теми природи на всіх етапах своєї творчості. У ранніх творах зображуються поетичні пейзажі природи, дотичні чи відокремлені від ліричного світу героя. Поступово світ природи розвивається, еволюціонує, природа персоніфікується, стаючи не тлом подій, а самостійним персонажем. Драматурги наділяють природу уміннями мислити, відчувати, розуміти.

Аналізуючи драматичних творів Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона, ми виявили чимало спільних мотивів, тем, образів, що доводить схожість, близькість у розумінні ними феномену природи, її ролі у тексті й у житті людини. Водночас виявлені нами відмінності в зображенні природи показують своєрідність, унікальність художнього мислення кожного автора.

У Лесі Українки проблема людина-природа посідає одне з центральних місць. У драмі-феєрії «Лісова пісня» образ природи – необхідний елемент художньої концепції світу людини і водночас літературного твору. Проаналізувавши роль феномену природи в художньому просторі драми-феєрії, ми виявили своєрідність вирішення одвічної проблеми «людина-природа». Природа тут – один з основних інструментів загальної системи твору, який формує характери героїв та художню концепцію людини загалом.

В Олександра Олеся в проблемі людини й природи увага приділяється насамперед місця природи в людському існуванні, проблемі боротьби за кращу долю. Природа в нього – водночас тло, і водночас характероформуюча першооснова. Натурфілософізм драм проаналізовано в українському та загальноєвропейському контексті.

У Черкасенка, трагедія для героїв «Казки старого млина» полягає у тому, що туга за природою, її першопочатками, першоосновами буття не може побороти нищівного наступу цивілізації, який руйнує найвищі почуття людини, її чисті помисли, щиру душу.

І. Іваненко, досліджуючи творчість Лесі Українки, зауважувала, що «природний ландшафт, на тлі якого розгортаються події в «Лісовій пісні», ніяк не можна ідентифікувати з реалістичним описом природи чи, тим більше, обмежити функціями сценічної декорації. Природа в міфопоетичній картині світу наділяється самодостатністю й екзистенційною безкінечністю». Ці слова можна спроектувати й на творчість Олеся й Черкасенка, оскільки саме в цьому вбачаємо близькість і схожість у відображенні концепту єдності природи й людини в творчості досліджених нами драматургів.

Можемо дійти висновку, що натур-філософська драматургія Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка відобразила тогочасні проблеми й потреби суспільства. Їхня творчість надала природі інакшого значення. Адже природа тут – не лише природне довкілля, світ рослин і тварин, світ органічний і неорганічний, природа в них розкривається як природа людської особистості, природа постає об’єктивною формою людського мислення й буття, характеристика зовнішнього світу. Природа стає головним чинником розкриття світу героїв драм, характеризує їх, формує їх світобачення.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Адорно В. Т. Эстетическая теория / В. Т. Адорно – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 1919 та інші праці / Д. Антонович та ін. / Підготовка текстів, редагування і передмова докторів філологічних наук Г. Ф. Семенюка та Л. С. Дем’янівської. − К.: «ВІП», 2003. − 418 с.
3. Бабенко М. В. Українська натурфілософська лірика: ad fonts [Електронний ресурс] / М. В. Бабенко − Режим доступу до ресурсу: <http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2011_31/018_023.pdf>
4. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / П. Баррі. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
5. Белінська І. Еволюція концепції природи в європейській свідомості і трансформація пейзажного образу в художній літературі [Електронний ресурс] / І. Белінська − Режим доступу до ресурсу: <http://dspace.tnpu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/2663/1/Byelins'ka_I.pdf>
6. Білецький О. Українська драматургія післяжовтневої доби / О. Білецький // Нове мистецтво. − 1926. − № 28. − С. 9 − 21.
7. Блашків О. В. Романтично-символістська концепція людської особистості та проблема драматичного характеру в ліричній драмі О. Олеся [Електронний ресурс] / О. В. Блашків − Режим доступу до ресурсу: http://www.nbuv.gov.ua/old\_jrn/natural/Nvvnu/filolog/2011\_13/R1/Blashkiv.pdf
8. Бондарєва О.Є. Драматизм міфу і міфологізм драми: Монографія / О. Є. Бодарэва. − Херсон: Персей, 2000. − 188 с.
9. Вербицька Л. Людина й природа в науковій концепції Івана Франка [Електронний ресурс] / Л. Вербицька − Режим доступу до ресурсу: http://www.nbuv.gov.ua/old\_jrn/Soc\_Gum/Litobr/2010\_17/137\_142.pdf
10. Вервес Г. Д. Микола Вороний / Г. Д. Верес // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. − Київ : Наукова думка, 1996. – С. 5-30.
11. Волинський П. К. Людина і природа. Єдність і суперечності. «Лісова пісня» Лесі Українки. [Текст] / П. К. Волинський // Рад. літ-во. – 1978. ­− №1. – С. 42-55
12. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. Вороний. – К., 1996.
13. Голод. Р. Б. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. … доктора філол. наук / Роман Голод. – Львів, 2006. – 37 с.
14. Горболіс Л. Екокритичні виміри української літератури: доцільність і прийнятність застосування (на прикладі «Лісової пісні» Лесі Українки) [Електронний ресурс] / Л. Горболіс − Режим доступу до ресурсу: http://www.nbuv.gov.ua/old\_jrn/Soc\_Gum/Filtr/2011\_3/11glmplu.pdf
15. Горболіс Л. М. Художнє оприявлення концепту води в драмі Олександра Олеся «Над Дніпром» [Електронний ресурс] / Л. М. Горболіс − Режим доступу до ресурсу: <http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/gorbolis.pdf>
16. Давидюк В. Позатекстова міфологічна символіка «Лісової пісні» / В. Давидюк // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 6–9.
17. Дем’янівська Л. Спиридон Черкасенко (1876-1940) / Л. Дем’янівська // Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст.: у 2 кн. / за ред. О. Д. Гнідан. – К., 2006. – Кн. 2.
18. Єфремов Сергій. Історія українського письменства / за ред. М. К. Наєнка. – Київ, 1995. – 538 с.
19. Жицька Т. Знахідки на узбіччі пам’яті: Драматургічна творчість Спиридона Черкасенка в оцінці сучасників. − Київ, 1998. – №7-8. – С. 146-150.
20. Жицька Т. В. Спиридон Черкасенко і театр: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.02. / Т. В. Жицька; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. − К., 1998. − 18 с.
21. Зеров М. Леся Українка / М. Зеров // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 601 с.
22. Іваненко І. Еволюція концепту природи у поетичній творчості Лесі Українки / І. Іваненко // Від бароко до постмодерну: Збірник праць кафедри української та світової літератури ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – Х.: Майдан, 2005. – Т.3 – С. 53-59.
23. Іваненко І. Природа як засіб конструювання конфлікту в драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки / І. Іваненко // Слобожанщина. – 2002. – №22. – С.136-145.
24. Історія української літератури XX століття: у 2 кн.: 1910—1930-ті роки: Навч. Посібник / за ред. В. Г. Дончика. – Кн. 1. К.: Либідь, 1993. – 784 с.
25. Карабан К. Натурфілософська проблематика у драматургії Олександра Олеся [Електронний ресурс] / К. Карабан − Режим доступу до ресурсу: <http://refs.in.ua/studentseki-naukovi-zapiski.html?page=8>
26. Кордун В. Фольклорно-міфологічна образність у структурі «Лісової пісні» / В. Кордун // Народна творчість і етнографія. – 1983. – № 3. – С. 60-65.
27. Котяш І. Епістолярій Спиридона Черкасенка як джерело формування його ідейних та художніх поглядів [Електронний ресурс] / І. Котяш − Режим доступу до ресурсу: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1978/1/Kotjacsh.pdf>
28. Кулакевич Л. М. Концепція світу і людини у творчості С. Йовенко [Текст] : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Кулакевич Людмила Миколаївна ; Дніпропетровський національний ун-т. - Д., 2005. − 181 с. ­− С. 168-181
29. Лихачев Д. С. Диалог в природе как признак жизни и одухотворения в литературе // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. – СПб.: Блиц, 1999. – С. 166-172.
30. Маєр-Абіх К. М. Повстання на захист природи. Від довкілля до спільно світу / Клаус Міхаель Маєр-Абіх ; [пер. з нім. А. Єрмоленко]. – К. : Лібра, 2004. – 196 с.
31. Майборода Н. В. Донецький степ у художньому світі Спиридона Черкасенка [Електронний ресурс] / Н. В. Майборода − Режим доступу до ресурсу: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=118&type=critiques>
32. Малютіна Н. Драматургія Олександра Олеся у творчому діалозі із символістською драматургією доби [Електронний ресурс] / Н. Малютіна − Режим доступу до ресурсу: http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/1771/1/Истлит%20журн%2014%202007.62-74%2b.pdf
33. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Наталія Малютіна. − Одеса : Астро- спринт, 2006. − 350 с.
34. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії / Лариса Мороз // Сучасність. − 1993. − № 4. − С. 94-106.
35. Наєнко М. Художня література України від міфів до модерної реальності / Михайло Наєнко. − К. : Просвіта, 2008. − 1063 с.
36. Олесь О. Твори: У 2 т. Т. 2. / Олександр Олесь. – К.: Дніпро, 1990. – 683 с.
37. Олійник О. Концепція людини в українській символістській драмі [Електронний ресурс] / О. Олійник − Режим доступу до ресурсу: http://ukraine.velesava.com/?p=57
38. Оліфіренко В. С. Ф. Черкасенко. / В. Оліфіренко // Донбас.  Спецвипуск. – № 5. – 1993. – С. 43 – 52.
39. Поетика української експресіоністської драми // Вісник Прикарпатського університету: Філологія. – 2001. – Вип. 6. – С. 52-64.
40. Романенко О. Концепція людини в українській літературі 20-х років (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / О. М. Романенко. – Київ, 2002. – 19 с.
41. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. [Текст] / Л. Скупейко. − К.: Фенікс, 2006.
42. Українка Леся. Вибране / Леся Українка – К.: Дніпро, 1977. – 636 с.
43. Франко І. Я. Мислі о еволюції в історії людськості // Франко І. Я. Зібр. творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 45. – С. 76–138.
44. Франко І. Я. Наука і її взаємини з працюючими класами // Франко І. Я. Зібр. творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 45. – С. 24–40.
45. Хилюк М. Цвіт душі мого народу: Фольклор і міфологія поліщуків у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» / М. Хилюк // Дивослово. – 2004. – №11. – С. 43-45.
46. Хороб С. Драматургія Олександра Олеся і Моріса Метерлінка: типологія символістської ідейно-естетичної відомості [Електронний ресурс] / С. Хороб − Режим доступу до ресурсу: http://dspace.tnpu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/3466/1/Khorob\_Stepan.pdf
47. Хороб С. Театральність поетичної драматургії Олександра Олеся [Електронний ресурс] / С. Хороб − Режим доступу до ресурсу: <http://www.sultanivskichytannia.if.ua/KhorobS3.pdf>
48. Хороб С. Українська релігійно-християнська драма кінця ХІХ – початку ХХ ст. / С. І. Хороб // Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст.: у 2 кн. / за ред. О. Д. Гнідан. – К., 2006. – Кн.2.
49. Чепелик О. Сакральне й профанне у драматургії О. Олеся, Г. Гаупмана, М. Метерлінка, С. Виспянського [Електронний ресурс] / О. Чепелик − Режим доступу до ресурсу: http://philology.knu.ua/files/library/polonist/22/65.pdf
50. Черкасенко С. Казка старого  млина / Спиридон Черкасенко // Твори : У 2-х томах. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1 : Поезія, драматичні твори. – С. 458 – 547.
51. Чернова Ірина Вікторівна. Міфопоетика творчості Олександра Олеся: Дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Запорізький держ. ун-т. − Запоріжжя, 1999. − 158 с.
52. Шульце Ф. Нариси історії філософії. Часть перша. Грецька натурфілософія від Талеса до Демокріта / Фріц Шульце ; пер. з нім. Іван Франко. – Львів : Наукова бібліотека, 1887. – 66 с.
53. Яценко Н. «Лісова пісня» у контексті драматичної творчості Лесі Українки / Н. Яценко // Радянське літературознавство. – 1987. – № 9. – С. 50.