

СПОСОБИ ВИЯВЛЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ «НОВОЇ ДРАМИ» Г. ІБСЕНА В П'ЄСІ Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ «КРИЛА»

У статті аналізуються елементи «нової драми» Г. Ібсена та їх прояви в п'єсі Л. Старицької-Черняхівської «Крила», а також відзначається новаторство, авторська інтерпретація «нової драми».

Ключові слова: «нова драма», драма ідей, діалог-диспут, внутрішня драма.

В статье анализируются элементы «новой драмы» Г. Ибсена и их проявление в пьесе Л. Старицкой-Черняхивской «Крылья». Определяется новаторство писательницы, авторская интерпретация «новой драмы».

Ключевые слова: «новая драма», драма идей, диалог-диспут, внутренняя драма.

The article analyses the components of H. Ibsen's new drama and their manifestation in L. Stariskaya-Chernyahovskaya's play «Wings»; it also depicts the novelty and author's interpretation of a new drama.

Key words: new drama, the drama of ideas, dialogue-discussion, interior drama.

Актуальність нашого дослідження полягає в тому, що хоча й вплив драматургії Г. Ібсена на українську драму вже неодноразово ставав об'єктом спостережень численних літературознавців, серед яких варто назвати О. Бабишкіна, А. Гозенпуда, І. Журавську, Н. Кузякіну, О. Ставицького, В. Гуменюка та багатьох інших, недостатньо проаналізована специфіка структурно-композиційних засад «нової драми» Г. Ібсена і її вплив на творчість Л. Старицької-Черняхівської.

Слід зазначити, що драма «Крила» Л. Старицької-Черняхівської загалом ще не досліджена, тому ми спираємось на міркування І. Стешенка та І. Чернової щодо змістових та формальних особливостей п'єси і спробуємо співвіднести їх з певними ознаками ібсенівської драми.

Критики і літературознавці по-різному оцінювали драму Л. Старицької-Черняхівської в контексті як розвитку українського театру, так і пошуків європейських драматургів.

У критичній статті І. Стешенка «Крила». Буденна драма на ІV дії Старицької-Черняхівської (критичний аналіз)» зазначено, що ця п'єса за сюжетом видає з себе помітне явище у нашому драматичному письменстві. Всю її дію збудовано на двох пружинах, «далеко не буденного, а почасти навіть виключного настрою»: «Зрада талановитій людині і приборкання її сім'йовою обстановкою, — це ж речі не щоденні... Не марно ж і авторка ввела в свою п'єсу надто навіть багато теоретичних розмов та змагань, — що, звичайно, до буденщини немає відносин» [8, с. 173]. На думку критика, авторка поставила перед собою складне завдання: «сполучити силу розмов — міркувань — матеріал цілком епічний, - з вимогами драматургії» [8, с. 173].

Запровадження у п'єсу міркувань, за оцінкою І. Стешенка, гальмує дію і потребує шекспірівської майстерності, щоб це подолати.

На основі зробленого аналізу І. Стешенко зауважує відсутність драматичної боротьби у творі: «Все в п'єсі тече або епічно, або лірично, але драми немає» [8, с. 175]. Фінал п'єси справляє мелодраматичне враження, у якому розпізнається ліричне переживання. Подібну сюжетну ситуацію розробив у епічній формі І. Тургенєв («Дим»), де цей конфлікт розгортається цілком органічно.

Дещо іншу позицію щодо загального сприйняття п'єси обстоює критик Г. Александровський, який оцінював постановку цієї «буденної драми» у театрі М. Садовського. На думку критика, п'єса ця написана в значній мірі по-чеховськи, в м'яких полутонах, вимагає таких же форм і з боку сценічної її постановки, і з боку виконання [1, с. 99]. Особливе навантаження падає на першу дію, де відтворена психологія дійових осіб.

Загалом Г. Александровський відмітив у спектаклі ту «мішанину художніх стилів», боротьбу «ріжних вимог творчості», тобто театральних естетик, які, на його думку, характерні для сучасного українського театру.

Невипадково І. Чернова вважає, що творчість письменниці рухалась від драми романтично-побутової (травестійної) з натуралістичним, «передсимволістським» компонентом («Жага») до психологічної, синкретичної за стилем модерної

драми («Саффо», «Крила»). Варто погодитися з дослідницею, яка зауважила: «П'єса Л. Старицької-Черняхівської «Крила» стала продовженням письменницьких студій з психології взаємин митця і суспільства, розпочатих у ліричній драмі «Саффо» [10, с. 13]. В основі твору лежить зіткнення сімейних інтересів з творчим покликанням особистості, що понад усе прагне самореалізації. Талановита молода письменниця Ліна Федорівна переживає внутрішній конфлікт між творчою потребою реалізувати себе у літературі і материнським інстинктом у ситуації, коли її зрадив чоловік і хворіє дитина. Героїня зізнається у тому, що ця дитина, вірніше, кохання до неї лишило її творчої наснаги, через це вона і не встигає написати обіцяне на конкурс оповідання, її діалог з Ольгою Григорівною, яка активно присвячує себе громадським справам, стає зізнанням у творчій загибелі.

Ліна. Ах! Що одпочинок! (*Стискає руки Ольги Григорівни і говорить швидко, гаряче*). Ольга Григорівна, дорога моя, невже се правда? Невже материнство нівелірує душу, вбиває творчість... перетворює людину... Гасить всі фарби життя?

Ольга Григорівна. Що ви, що ви, моя любя! Хто се вам показав таких дурниць?

Ліна. Всі... Ах, що всі! Я сама почуваю се. Ох, Ольга Григорівна, я загинула! Я ніщо тепер. Чи я винна тому? Чи ж я не маю права любити, жалувати свою дитину?

Ольга Григорівна. Хто ж каже? Се ж світовий закон.

Ліна. І він, він убив в мені все! Я не пізнаю себе. Коли я чую його плач, коли я бачу сі рухи, се безпорадне тільки, я бачу сі рухи, — я почуваю, як моє серце звивається від болю... Я знемагаюсь від жалю, від любови. Я не можу напружити сил своїх, я не можу подужати себе, я не можу нічого творити... Я гину... гину... (*истерично ридає*) [7, кн. XI, с. 226].

Зберігаючи мистецьку сутність і безкомпромісну натуру, Ліна пориває з Віктором, який зраджує її зі співачкою Ріною. Цілісність характеру Ліни відбивається у зіставленні її з монументальною скульптурою, а також у протиставленні зі звабницею її чоловіка Ріною, яка порівнюється з декором, орнаментом до чогось.

«Професор. Яку перемогу? Над чим? Ні, Марія Олександрівно, — Ріна перемогти Ліну не зможе, вона тільки визволить Ліну від неї самої і Ліна не зможе жити так, вона знайде знову свій шлях. Хіба ти не бачиш? Вона ожила вже, знов пише, знов вийшла в жите» [7, кн. XI, с. 245].

Проблема цілісності творчої особистості, людського покликання і зіткнення цієї особистості з мораллю суспільства є провідною у драматургії Г. Ібсена. Героїня п'єси «Гедда Габлер» страждає через інших людей, її самогубство стає звільненням від умовностей середовища, інтриг Левборга, Фогта та його дружини Теа, але водночас і вироком за надання собі права вирішувати долю іншої людини (вона підштовхнула Левборга до самогубства).

Проблема творчої волі особистості в п'єсі Л. Старицької-Черняхівської «Крила» тісно пов'язана з проблемою звільнення людини від застарілих форм моралі. Слід зазначити, що ці теми також вирішуються письменницею в душі Г. Ібсена, хоча на відміну від символістського спрямування таких п'єс норвезького драматурга як «Ляльковий дім», «Привиди», «Дика качка» драма Л. Старицької-Черняхівської не випадково має авторську назву «буденна». Тему її М. Євшан окреслив як «конфлікт вищих аспірацій творчих з буденними перешкодами життя». Критик слушно зауважує у статті «Українська література в 1913 році: «Авторка не вміла тут глибше заорати скибу, помимо її змагання дати тут «Problemstluck», вийшла драма радше «побутового» характера, картина з життя інтелігенції» [2, с. 288].

Як зазначив в огляді «Українська література в 1913 році» А. Ніковський, п'єса Л. Старицької-Черняхівської «Крила» змальовує побут родини та інтелігенції живо, яскраво, з іскорками сатири [6, с. 162]. Іноді спостерігаються у ній ознаки лірико-психологічної комедії, які відзначив Є. Мелетинський у п'єсі Г. Ібсена «Гедда Габлер». Він виявив два плани дії між закоханими: високий (Гедда — Ейлерт) і низький (Теа — Тесман), що взаємно пародіюють один одного. Комічно викривається споживацька мораль тіток Тесмана та їхнього племінника, але у боротьбі з їхніми поглядами Гедда Габлер виявляє приховані низькі прояви характеру [5, с. 229].

Л. Старицька-Черняхівська використала у п'єсі «Крила» сюжетну основу мелодрами, водевіля, які набувають іронічного характеру через аналогії з античною міфологією, алегоричності.

Подібні прийоми ведення дії спостерігаємо і у драмах Г. Ібсена («Нора», «Росмерсхольм», «Ляльковий дім»). Так у п'єсі «Росмерсхольм» поступово з'ясовуються трагедійні мотиви смерті дружини пастора Росмера, яка покінчила життя самогубством через втручання Ребекки, коли та дала їй зрозуміти, що між нею і Росмером можуть бути якісь стосунки.

«**Ребекка.** Она ведь забрала себе в голову, что как бездетная жена, не имеет права оставаться здесь. Вообразила, что должна, ради тебя, уступить место» [3, с. 808].

Ребекка відмовляється стати дружиною Росмеру, пояснюючи це внутрішніми змінами, які відбулися з нею під впливом спілкування. Її почали пригнічувати муки сумління. В цьому вона відчула поневолення власної душі — у зв'язку з цим вибудовується драма передчуттів, підсвідомих картань героїні.

«**Ребекка.** Потому что Росмерсхольм отнял у меня всякую силу. Здесь были подрезаны крылья моей смелой воле. Здесь ее искалечили. Прошло для меня то время, когда я могла дерзать на что бы то ни было. Я лишилась способности действовать, Росмер» [3, с. 216].

У цій репліці відчутно перегук з мотивами п'єси «Крила» Л. Старицької-Черняхівської: Ліна також у певний момент відчуває, що вона втрачає волю, індивідуальність (її крила також підрізано).

Лейтмотивом, який набуває символічного значення, стає у драмі Г. Ібсена образ-візія білого коня, який асоціюється зі втраченим душевним спокоєм, порушеною совістю Ребекки, для якої це постійне нагадування про мертву Беату, провина перед нею. Містичного характеру додає розвитку дії розв'язка: герої намагаються повернути віру у шляхетність душі, її здатність до високих вчинків тим, що обидва здійснюють самогубство у тому ж місті, де на це наважилася Беата.

Ознаки символізації дії, закладені у підтексті п'єс, сприяють усвідомленню трагічного розриву між життям та ідеалом.

У драмах Г. Ібсена цей феномен пов'язаний з трансформацією родинної драми у драму свідомості, де мотивами поведінки персонажів стають не почуття або соціальні норми, а передчуття, сумління, вирок собі, усвідомлення провини. Подібна ситуація спостерігається у п'єсі «Росмерсхольм»: візія білого коня переслідує Ребекку, нагадуючи їй про власний гріх.

Як зазначає О. Левітан, драматургії Г. Ібсена властиве розмивання жанрових меж: тому у п'єсі «Гедда Габлер» (яку дослідниця зіставляє з комедією А. Чехова «Чайка») протистояння героїні світу нав'язується нею собі і світу. Там, де родинна драма вимагає зіткнення сторін, драма свідомості спирається на надумане протистояння, яке набуває такої сили, що і не ставши відкритим конфліктом, приводить до смерті героїні [4, с. 132]. Ібсен досягає драматичного ефекту засобами класичної драми, яка побудована на основі єдності героя і конфлікту. Тому Гедда Габлер протистоїть усім персонажам п'єси.

Як зазначає І. Чернова, «Ліна зрікається подружнього життя як тягаря, що припинив її поступ, вона засуджує сам шлюб, в основу якого закладено людьми невірність і аморальність» [10, с. 12].

Корінь зла вбачає авторка не стільки в суспільних законах, що відвели чоловіку і жінці різні життєві функції, скільки у моральній недосконалоості людства. Важливо зауважити, що подібно до героїв ібсенівської драми, Віктор, молодий адвокат, який зраджує свою дружину Ліну із співачкою Ріною, виправдовує це генетичною спадковістю, темпераментом, натурою. Його діалог з Ліною нагадує діалог-диспут, характерний для «драми ідей», зокрема для драматургії Г. Ібсена. Отож у висловлювання героїв закладалися соціально значимі, актуальні для того часу ідеї, які почасти сприймалися з іронічно-пародійною оцінкою. Навіть розпізнавані у репліках цитати з відомих текстів були механізмом пародіювання загальновідомих істин. Прикладом такого діалогічного диспуту слугує діалог-непорозуміння Ліни і Віктора.

«**Віктор.** Слухай, Ліно, — не те. Коли вчинок мій і був некультурним... неетичним... то зрозумій же, Ліно, — я не моноліт, я наслідок культивованого і гіпертрофованого почуття

мужчини. Я визнаю цілком всю правду твоїх слів, але ж в одну годину не перебудуєш всього життя і перестарілі форми ще живуть в нас, ми боремось з ними, але вихованне, спадщина, темперамент.

Ліна. А воля? Волі в тобі не було. Коли «голос крові» тьмянить в людині розум і волю і совість, — людини немає і родини немає. Пусту мене, Віктор: все скінчено» [7, кн. XI, с. 254].

Ліна не може підкоритися сімейним обставинам і морально-етичним нормам суспільства, бо її внутрішнє єство скероване на мистецьку і громадську реалізацію.

П'єса Л. Старицької-Черняхівської «Крила» тяжіє до символістського потрактування позицій персонажів, зокрема уявлень про роль жінки у родині та суспільстві. Очевидним є вплив «реального символізму» Г. Ібсена, що відбилось навіть на назві п'єси. Символізм драматургії Г. Ібсена давно привернув увагу дослідників. Зокрема Е. Штейгер зауважив, що у «Дикій качці» Г. Ібсена символічний елемент майже заступає дію». У ролі символу в п'єсах Г. Ібсена виступає зовнішня реальність дії» (у «Привидах»), забобонні уявлення старої (у «Росмерсгольмі»), побічна дія (також у «Росмерсгольмі») і, нарешті, знаки-образи, предмети, що символізують життя цілої родини (у «Дикій качці») [9, с. 191]. «Реальні символи» у драмах Г. Ібсена об'єктивовано сферою свідомості, активність якої і рухає сюжет. У п'єсі Л. Старицької-Черняхівської витримано асоціативний принцип утворення символічної образності, що особливо виявилось у назві «Крила».

Назва п'єси Л. Старицької-Черняхівської «Крила» символізує творче покликання Ліни, її духовні якості, вільну думку. Як зазначає І. Чернова, «символічне значення слова «крила» в драмі досягається завдяки кількаразовому його обігруванню в тексті: Ліна згадує міф про спалені сонцем крила Ікара, ніби передбачаючи неможливість своєї творчої реалізації, але Андрій Васильович запевняє героїню в тому, що її крила не воскові, а справжні і дужі. Оскільки крила, крім вищезгаданого, означають рух, комбінуючись із поняттям прогресу, духовної еволюції, то в драмі акцентується на тих причинах, що припиняють поступ особистості до її духовного зростання

і суспільного утвердження» [10, с. 9]. Можна зауважити, що, подібно до Г. Ібсена, Л. Старицька-Черняхівська намагалася ввести символічний план образів у тканину сюжету п'єси, розробити ще один план дії. Передусім символічний план дії утворюється завдяки аналогії, що виникає в уяві професора Івана Павловича, який у I дії п'єси зіставляє два погляди на призначення жінки.

«Професор. ...Аспазія і Пенельопа — се два полюси жіночої душі. Пенельопа, про яку Гомер каже «сильна — розумна жона, божество між жінками», доглядала родинне вогнище і ткала свою тканину — емблему родинної втіхи, — Аспазія-ж, Сафо, Діотіма і другі прядива не прядли і доглядали лише святий вогонь своєї творчості. Звертаючись до мітології, в яку Греки вкладали свої ідеали, ми бачимо теж цілу групу жіночих образів, що не відали родинних втіх. Я маю на увазі, мої панове, Атену-Палляду і дев'ять муз...» [7, кн. X, с. 83].

В III дії наростає непорозуміння між Віктором і Ліною, яка віддалася турботам родинного життя, посилюється лейтмотив «непотрібної жертви». У діалозі професора з дружиною виникає асоціація самовідданості Ліни з цілісністю Антігони, «...а Антігони не вміли ніколи гаразд влаштовувати власного життя» [7, кн. XI, с. 236]. Ця асоціація посилюється у IV дії зіставленням способу життя Марії Олександрівни, дружини професора, з Агріппіною старшою і протиставленням способу мислення Ліни.

«Професор. Марія Олександрівна, любий друже мій, — ти нагадувала мені завжди Агріппіну старшу. Тацит каже нам, що вона була зразковою матроною, додержувала давню частоту звичаїв, була запопадливою господинею... [7, 244].

У розв'язці рішення Ліни покинути Віктора, повернути собі право на творчу реалізацію, інтерпретується у рефлексіях професора, який спостерігає переродження позиції Аспазії у вчинки Антігони: «Аспазія умерла, людина ожила» [7, кн. XI, с. 256].

Отож, рефлексивно-образні уявлення професора утворюють у п'єсі символістсько-ментальний план дії.

Якщо Л. Старицька-Черняхівська використовує символ як художньо-стильовий прийом, то Г. Ібсен звертається до

символічної форми вираження, підкорюючи своїх персонажів своєрідній «магії», занурюючи їх у магнетичні стани, демонструючи екзистенційну сутність людської натури. Тому символізм у п'єсах Г. Ібсена надає їм характеру інтелектуальної драми, про яку багато писали дослідники його творчості. Думається, що п'єса «Крила» Л. Старицької-Черняхівської є деякою спробою створення «інтелектуальної драми». Про це свідчить філософсько-естетична полеміка двох письменників Василя Петровича і Григорія Петровича. У висловлюваннях Василя Петровича легко розпізнати відомі тези Ф. Ніцше про культ особистості, право сильного. Григорій Петрович дотримується більш традиційної точки зору щодо покликання творчої людини.

«Василь Петрович. О, ви, як бачу, великий ентузіаст. Сила? Талант?.. Та як... але забагато м'яса і крові. Ліна Федорівна не цінує слова як самодовліючої вартості людської душі, її слово — се засіб, пристрій, от-як заступ, або сокира...

Наша шановна Сафо все цілком... обов'язки, принципи, боротьба, жертва, героїзм. Знаєте, друже мій, се все перестаріло, зсохло, зів'яло і шелестить як сухе, торішне листя.

Григорій Петрович. Одначе ідеали минулого не втрапили своєї сили і у наші часи [7, кн. X, с. 72].

Серед особливостей ібсенівської драми слід назвати, передусім, інтенсивний принцип розвитку дії: дія звужується до катастрофи, застосовується аналітична лінійна композиція, оскільки дія розгортається під знаком аналізу минулого життя героя і його переоцінки. Внаслідок цього дія трагічно конденсується, вияскравлюється лише межа між минулим і майбутнім. Особливу роль відіграє в ібсенівській драмі мотив неблаганної долі, фатуму.

Виникає «театр впливу» на читача, не конкретні герої, а надособистісні сили є передусім головним антагоністом персонажів Г. Ібсена. Відзначимо, що драматична колізія у п'єсі Л. Старицької-Черняхівської побудована за принципом поступового стягнення конфліктів до «любовного трикутника», навіть кохання лікаря Андрія Васильовича до Ліни «відходить» на другий план. Авторка вдається до діалогів, у яких увира-

зноюється несумісність позицій персонажів. Хоча слід сказати, що на відміну від Г. Ібсена Л. Старицька-Черняхівська не зосереджується лише на кульмінаційному епізоді з життя героїв, її драму, яка містить поступове розгортання конфлікту, не назвеш «трагікомедією п'ятих актів», як назвав п'єси Г. Ібсена Е. Штейгер.

У структурі дії «буденної драми на 4 дії» Л. Старицької-Черняхівської вимальовуються картини (сцени) богемного середовища, яке, попри його неоднорідність, багаторазово «програє» ту модель драми жінки, яка усвідомлює своє призначення у суспільстві, але при цьому є родинною берегинєю. У діалогах і полілогах друзів і знайомих Ліни та Віктора виразно фрагментарні мікроконфлікти, які містять оцінки якоїсь життєвої ситуації, позиції, поведінки. На тлі таких мікроконфліктів драма Ліни набуває ознак символізації: її постать для усіх втілює ідею творчого покликання й жертвності в ім'я родини.

Л. Старицька-Черняхівська зіставляє драматичну колізію Ліни, Віктора і Ріни з ситуаціями інших другорядних осіб, чий конфлікт надають драмі головних персонажів ще більшої виразності й узагальненого характеру.

Так дама-патронеса Ніна Іванівна, відвідуючи усілякі збори, концерти, лекції, вважає, що «доля сучасної інтелігентної жінки найтяжча». Своєрідне протистояння двох світоглядів спостерігаємо у сцені зібрання гостей, коли дружина професора, Марія Олександрівна, намагається внести у родинну оселю Ліни гармонію і злагоду, навіть дарує їй емблему родинного щастя. Ольга Григорівна ж, навпаки, спрямовує Ліну на громадську діяльність, порівнює її з палаючою свічечкою.

«**Ліна.** Ну я... працюють всі.

Ольга Григорівна. Хто каже, працюють, ще й як! Читаю ж і я, але се, як говорить наша публіка: не той коленкор, а говорить в вашому виконанню — вогонь. Така вона палаюча свічечка наша (*стискає Ліні руки*). Я ж знала такі по справі. Боюся тільки, щоб Віктор Олександрович на мене не гнівався; мені вже здалося, що останній раз він трохи сердився.

Ліна. Ні. Чого-ж би?

Ольга Григорівна. Ну як-же, забираю в нього жінку! Але й хочу забрати» [37, кн. X, с. 100].

Очевидно, такі фрагментарні мікроконфлікти виявляють як буденні, так і поетичні, творчі проєкції долі Ліни. Від них помітно відрізняється оцінка Віктора, який бачить у відданості Ліни дитині непотрібну жертву і намагається привернути її увагу до себе.

«Віктор. І з усього робиться цілком непотрібна жертва, а через сей настрій і якісь непевні думки. Тобі неодмінно треба розважатись: розважишся і відразу покращає твій настрій, а разом з тим, ти ж чула сама, заспокоїться і дитина. (*Виймає годинник*). Сьогодні бенефіс Ріни, поїдьмо зі мною хоч на півгодини в театр» [7, кн. XI, с. 220].

Відмову Ліни Віктор сприймає, як насильство над його волею, це ще більше розпалює його пристрасть до Ріни.

Як спостерігає Є. Мелетинський, у п'єсах Г. Ібсена «передісторія» героя, витоки його трагедії чи провини також «програються» у випадкових мікроконфліктах, сугічках представників середовища. «Одночасно з тих “випадкових» розмов яскраво вимальовуються характери дійових осіб, не лише зовнішні таємниці їхнього життя, але і тіньові сторони їхньої душі, глибоко приховані травми. При цьому характери не лише розкриваються, вони знаходяться у постійному русі і лише в епілозі набувають останнього окреслення, яке домальовує їхній портрет» [5, с. 228].

У художню тканину п'єси Л. Старицької-Черняхівської «Крила» імплікована полеміка з принципами ібсенівської драми, причому у формі літературної дискусії. Прикметно, що у діалог-диспут вмонтовано літературну полеміку про рушійні сили сучасного прогресу. Звернемося до діалогу-дискусії Ліни з лікарем Андрієм Васильовичем. У словах Андрія Васильовича риторично підноситься вплив літератури на культурний розвиток нації, йдеться зокрема про Швецію і Норвегію.

«Андрій Васильович. Душевна сила дає найбільшу міць. Хто дав моральну силу Швеції і Норвегії? Не войовничі заміри і наскоки, а письменники її, вони винесли свій нарід між європейські народи... Народ без території, — все ще лиша-

ється народом, але народ без літератури вже втрачає право на це велике слово — народ» [7, кн. X, с. 77].

Риторичне ствердження залежності національної свідомості від розвитку літератури в контексті полеміки Андрія Васильовича і Ліни про суспільне призначення жінки й чоловіка дещо знижує захоплення впливом скандинавських драматургів на європейську літературу. Таким чином, у п'єсі Л. Старицької-Черняхівської «Крила» мелодраматичний «любовний трикутник» набуває полемічно-символістського обрамлення, яке все ж таки лише утворює тло, декор для розгортання основної дії: з одного боку, особистісна драма героїв стає ілюстрацією полемічних позицій персонажів драми, що корелюють за принципом включення. З іншого, конструюється певна «надбудова» сюжетного плану, в основі якого — наративи античних міфів, які слугують аналогією до вчинків і вибору головних героїв, передусім Ліни. Тим самим, очевидно, письменниця вдається до оцінки занадто прихильного ставлення до «новітньої драми», зокрема драматургії Г. Ібсена.

Українська драматургія кінця XIX — поч. XX ст. творчо переосмислила вплив «нової драми» Г. Ібсена, який позначився як на виборі проблематики, характері драматичної колізії, структурі «драми ідей», аналітичній композиції, ретроспективному принципі розгортання дії, ущільненні монологів і перевагах діалогів-диспутів і т. ін., так і на дещо іронічній оцінці тим захопленням, яке викликав у культурній свідомості феномен ібсенівської драми. Проаналізувавши поетику драми Л. Старицької-Черняхівської «Крила», ми дійшли висновку щодо рецепції проблеми спадковості у п'єсі Л. Старицької-Черняхівської «Крила», її імплікація у літературну полеміку героїв драми додає іронічно-пародійної оцінки вирішення цієї теми у драматургії Г. Ібсена.

Л. Старицька-Черняхівська творчо трансформує той підхід, який спостерігається у п'єсах Г. Ібсена, по відношенню до конфлікту і реалізації митця-жінки і традицій суспільної моралі. Її героїня Ліна виривається з пут родинного поневолення, хоча і, підкорившись материнському інстинкту, припиняє літературну діяльність.

Варто відзначити, що в драмі творчо застосовується основна тенденція ібсенівської « нової драми », а саме перехід від зовнішньої (подієвої) драми до внутрішньої. Драматична дія переноситься у сферу роздумів, сумнівів героя, боротьби з власними переконаннями, як у реальному житті, так і на рівні свідомості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александровский Г. В. Чтение по новейшей русской литературе / Г. В. Александровский. — К.: Барский, 1903. — 205 с.
2. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан. — К.: Основа, 1998. — 658 с.
3. Ибсен Г. Полное собрание сочинений Генрика Ибсена. Перевод с датско-норвежского с критико-биографическим очерком/ Генрик Ибсен. — М.: Морис, 1908. (Приложение к журналу «Нива» — 1909 г.) Т. В. 19. — 451 с.
4. Левитан О. Н. Взгляд: Стихи /Олег Николаевич Левитан. — Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1989. — 142, (1) с.
5. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки: Происхождение образов / Елеазар Моисеевич Мелетинский / АН СССР Ин-т литературы им. А. М. Горького, Ин-т Востоковедения. — М.: Издательство восточной литературы, 1958. — 264 с.
6. Ніковський А. Українська література в 1913 році /А. Ніковський // Літературно-науковий вісник. — 1914. — Т. LXV, кн. 1. — С. 157–163.
7. Старицька-Черняхівська Л. Крила. Буденна драма на IV дії / Людмила Михайлівна Старицька-Черняхівська // Літературно-науковий вісник. — 1913. — Т. 64, кн. X. — С. 71–112, кн. XI. — С. 217–257.
8. Стешенко І. «Крила». Буденна драма на 4 дії Старицької-Черняхівської (критичний аналіз) / І. Стешенко // Літературно-науковий вісник. — 1914. — Т. LXV. — Кн.1. —С.170–176.
9. Штейгер Э. Новая драма. Ибсен и другие / Эдуард Штайгер; Перевод с немецкого под редакцией Е. Соловьева, Звонарева. — СПб., 1902. — 376 с.
10. Чернова І. П. Еволюція проблематики і поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської / Автореф. дис. ... канд. філолог. наук. Інна Петрівна Чернова. — К., 2002. — 20 с.