

РОЗДІЛ 4

Іванна ДЕВДЮК, Тетяна МАРЧУК

МОДЕРНА ДРАМА В УКРАЇНІ ТА США: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ, КУЛЬТУРНІ КОНТЕКСТИ

Кінець XIX – початок XX століття став періодом сутнісних змін у світовій культурі та мистецтві. Ці трансформації не минули й драматургію, яка жваво відгукувалася на складні соціальні, політичні та економічні процеси, осмислюючи їх у художній формі. Пошуки альтернативних форм вираження стали підґрунтям для формування нової (модерної) драми, яка відкидала традиційні моделі, натомість утверджувала новаторське, а подекуди й революційне бачення мистецтва. Художня значущість нової драми полягала не лише в її здатності віддзеркалювати об'єктивні суспільні зрушення, а й у глибокому зануренні у внутрішній світ особистості. Автори експериментували з композицією, мовою, драматургічною структурою, створюючи багатогранні психологічні образи, які передавали напругу й суперечливість доби.

Новітні ідеї знайшли відгук і в українському культурному середовищі. Драматурги кінця XIX – початку XX століття уважно стежили за європейськими художніми тенденціями, переосмислюючи канонічні жанрові моделі та розширюючи ідейно-тематичний спектр власної творчості. Така динаміка засвідчувала відкритість українських митців до новацій та їхнє прагнення інтегрувати модерністські естетичні принципи в національний контекст. Хоча літературознавче осмислення процесів модернізації української драматургії з відомих причин активізувалося відносно пізно, сьогодні маємо низку ґрунтовних досліджень, присвячених названій проблематиці. Це праці С. Хороба, В. Працьовитого, А. Матющенко, В. Панченка, Т. Свербілової, Н. Малютіної, Л. Скорини, А. Білої, Л. Залеської-Онишкевич, Л. Демської-Будзуляк та інших, у яких аналізується і загальноєвропейський контекст нової драми, і її національна специфіка в українській літературі. Водночас питання типологічної спорідненості української та американської драми кінця XIX – початку XX століття залишалося поза увагою досліджень. Незважаючи на розбіжності культурних контекстів, у яких визрівала українська та американська драматургія межі століть, між ними існує чимало точок дотику. Вони простежуються і в ідейно-тематичних акцентах, і в художньо-формальних рішеннях. Їхнє виявлення, зіставлення й інтерпретація є

предметом аналізу в цьому дослідженні.

Унікальні умови, у яких відбувалася модернізація драматургії в кожному з національних контекстів, визначили передусім темпи й особливості інтеграції мистецьких новацій. Прикметно, що в Україні цей процес розпочався раніше й був пов'язаний з активним становленням національної сцени та переосмисленням її ролі не лише як засобу художнього самовираження, а й як механізму суспільного впливу.

Підґрунтя для входження новаторських тенденцій у вітчизняний театральний дискурс були закладені представниками реалістичної драматургії: М. Кропивницьким, М. Садовським та І. Карпенко-Карим. Завдяки їхній ініціативі у 1882 році в Єлисаветграді (нині Кропивницький) був створений перший професійний театр, який став відправною точкою для розвитку національної драматургії та сценічного мистецтва. Необхідною вимогою, яку М. Кропивницький як режисер новосформованого соціально-побутового театру ставив перед трупною, було «грати, не помічаючи глядачів». Тут очевидна подібність із постановниками «нової драми», які заперечували гру на публіку, ставлячи вимогу внутрішнього переживання ролі. Після довгих тріумфальних гастролей у Петербурзі «театру корифеїв», за словами Ю. Коваліва, «вдалося подолати міф про українську драматургію як провінційну, екзотико-етнографічну з недолугими та примітивними п'єсами» [3, с. 449]. На цьому тлі помітно виділялися п'єси М. Старицького – драматурга й режисера в одній особі. Письменник нерідко переробляв чи радше komponував спектаклі. На думку літературознавців, саме «інтертекстуальна практика Старицького розв'язала проблему репертуару українського театру» [3, с. 453]. Зберігаючи романтично-ліричний сюжет з елементами народної фабули, драматург осучаснив образи персонажів, надавши їм глибшого соціального змісту. Усе ж, попри певний поступ у розвитку новітніх тенденцій, на кінець XIX століття в репертуарі театру корифеїв переважали комедії та мелодрами, тоді як трагедії були поодинокими й зберігали традиційну стилістику.

Першим, хто насмівився заперечити суто розважальну функцію сценічного мистецтва, спрямовуючи його в русло модерністських пошуків, став Іван Франко. Його зацікавлення західноєвропейськими тенденціями зумовлювалося не лише ідейно-естетичними вподобаннями, а й географічною близькістю до культурних центрів Європи. Неабияке значення мала тісна співпраця І. Франка з професійним театром «Руська бесіда», який функціонував у Західній Україні з 1864 року. У програмовій статті «Наш театр» (1891) Франко висловив гостру критику на адресу тогочасної театральної сцени, вбачаючи її головним недоліком

схильність «до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підпущених солодкуватим сентименталізмом» [13, с. 284]. Він наполягав, що український театр не повинен зводитися до дешевої розваги, а має стати школою життя, пропагандистом «поступових і світлих думок» [13, с. 287], тобто виконувати культурно-виховну й націєтворчу функцію. Франко так само писав про потребу поглибленого психологізму в драматургії, вивчення «нутра» сучасної людини, передусім інтелігента, розкриття його ідеалів, прагнень, типів і характерів. У такий спосіб автор саттти фактично задекларував концепцію сцени як інтелектуального й морального осередку, здатного формувати не лише естетичний смак, а й громадянську свідомість. Така візія театру перегукувалася з модерністськими уявленнями про сценічне мистецтво як чинник суспільного й духовного розвитку.

Серед створених І. Франком драматичних творів («Сон князя Ярослава», «Кам'яна душа») найбільш новаторською вважається п'єса «Украдене щастя» (1893), у якій, за спостереженнями Т. Свербілової, соціальний детермінізм поєднано з модерною екзистенційністю [12, с. 5]. Це й вирізняє її з-поміж інших зразків української драматургії кінця XIX століття. П'єса містить притаманну Ібсену ретроспективно-аналітичну композицію, напружений драматичний розвиток і трагічну розв'язку з відкритим фіналом: доля головної героїні, подібно до жіночих образів норвезького драматурга, є відкритою для інтерпретацій. Сюжетні перипетії «Украденого щастя» ускладнювались завдяки введенню елемента таємниці. Це створювало простір для самоаналізу й позасвідомої мотивації поведінки персонажів. Автор таким чином переводив змодельовані ситуації в екзистенційну площину, увиразнену «лейтмотивом запроданства душі» [12, с. 16], який пронизує весь твір. За словами Володимира Матвіїшина, у «звинувачувальному пафосі «Украденого щастя», психологічній складності й глибині образів п'єси І. Франка яскраво виявився його творчий підхід до сприйняття найкращих досягнень світової драматургії та їх креативна трансформація на ґрунті нових національно-естетичних та морально-етичних реалій» [7, с. 162]. Отож, поєднуючи у своїх творах соціальний аналіз із глибоким психологізмом, І. Франко закладав фундаментальні засади модерної драми в Україні – художнього напрямку, який згодом знайде продовження у творчості молодшого покоління драматургів.

На відміну від української, американська драма в останні десятиліття XIX століття лише починала формуватися. Такий стан був зумовлений «культурно-історичними особливостями американської дійсності», поглинутої етикою бізнесу [6, с. 9]. Це відзначали й американські дослідники. До прикладу, Б. Меттьюз ще 1889 року

стверджував, що тогочасній американській п'єсі притаманна «застаріла будова та незграбна драматична дія» [19, с. 33]. Непоправну шкоду американській драмі нанесла пуританська ідеологія, яка ще із XVII століття, тобто від початку масової колонізації континенту, таврувала драму й театр як явища розпусти. І лише з відносним послабленням впливу пуританізму в XIX столітті театр зміг активно розвиватися. Не менш важливими були й суспільно-політичні зміни в США наприкінці XIX століття, що зумовили перетворення країни з фермерсько-селянської в урбаністично-індустріальну. Саме в цей період, завдяки розвиненій мережі залізничних доріг, активізується діяльність мандрівних театральних труп, комерційний успіх яких був незрівнянно вищий у порівнянні зі стаціонарними. І хоча у п'єсах порушувались актуальні проблеми, які хвилювали пересічних американців, як-от: життя у великому місті, боротьба за незалежність, злиденне становище бідняків, умови життя американських прерій тощо, – автори були радше «ремісниками, які вміли створювати розважальні ефекти, яких хотіла аудиторія, ніж митцями, які прагнули висвітлити стан людини або кинути виклик усталеним цінностям» [17, с. 156].

На Бродвеї, який став осередком театального життя в Нью-Йорку, особливій популярності набули мелодрами. Вони зазвичай зображували сентиментальні любовні історії або шахрайські афери на тлі динамічного міського середовища, незмінно завершуючись щасливим фіналом. Стереотипна структура п'єс та одновимірність персонажів, представлених переважно абсолютними добродіями або безперечними лиходіями, не подавали надій на формування у США театру європейського зразка. Гастрольні трупи з Великої Британії демонстрували здебільшого п'єси В. Шекспіра, а також твори німецьких, англійських та французьких драматургів першої половини XIX століття, написані в традиціях так званих «добре зроблених» п'єс. Перенесення цих зразків із західноєвропейської на американську сцену надовго закріпило за ними статус еталону драматичної майстерності. Як зазначає американський дослідник Марк Браян (Mark Bryan), драма кінця XIX століття майже не зазнала змін від часів Громадянської війни [22, с. 6]. Окрім того, існуюча на той час «система зірок» передбачала пряму залежність драматургів від конкретного актора. Постановки здебільшого асоціювалися з виконавцем головної ролі, а не ім'ям автора. Актори та режисери переслідували комерційні цілі й не наважувались ставити драми нового типу, тож віддавали перевагу перевіреним п'єсам, які збирали повні зали. Постановки були далекі від технічної досконалості, траплялись випадки, коли декорації ламалися безпосередньо під час виступу. Як правило, актори мали одну-дві репетиції, що

унеможливило їхнє глибоке входження в образ. Проблема, яка стояла перед американською драмою, полягала в необхідності її одночасного створення й реформування. Звідси звернення до художніх принципів, які були відкинуті європейською новодраматичною революцією, як-от: загострений драматизм, сповнені патетики монологи, аристотелівська модель драми тощо.

У той час як американська драма шукала шляхи творення власної традиції, часто спираючись на застарілі естетичні форми, українські драматурги кінця ХІХ століття, навпаки, активно впроваджували модерністські пошуки, співзвучні з європейським театром. До когорти драматургів «порубіжжя», п'єси яких, попри наявну традиційність, містять модерні елементи, відносять Бориса Грінченка («Серед бурі» (1897), «Степовий гість» (1897)), Любов Яновську («Повернувся з Сибіру» (1897), «Олена» (1905)), Людмилу Старицьку-Черняхівську («Гетьман Петро Дорошенко» (1908), «Крила» (1913)), Антіна Крушельницького («Артистка» (1901)), Спиридона Черкасенка («Хуртовина» (1908), «Казка старого млина» (1913), «Про що тирса шелестіла...» (1918)) та ін. Творчість названих драматургів позначена поєднанням символістських і неоромантичних елементів, увиразнених психологічно-філософською домінантою, що дозволяє вважати їхній доробок перехідною ланкою у формуванні української модерністської драми. У цьому контексті показовою є орієнтація українських митців на загальноєвропейські тенденції осмислення свободи вибору «маленької людини» в умовах кризи традиційних вартостей. Саме в такому ключі розкриваються теми національного відродження (Л. Старицька-Черняхівська), занепаду дворянських родів (С. Черкасенко), подвійної моралі селянства та урбанізаційних викликів (С. Черкасенко), формування національно свідомої інтелігенції та її відчуження від народу (Л. Старицька-Черняхівська, Б. Грінченко). Таким чином, драматургія перехідного періоду ставала вагомим засобом трансляції світоглядних змін, що підсилювало роль театральньо-сценічного мистецтва та спонукало митців до інтенсивних творчих пошуків і художніх експериментів.

У цьому процесі центральне місце закономірно посідає Леся Українка, творчість якої є прикладом найбільш послідовного втілення засад «нової драми» в українському контексті. Як зауважує Т. Свербілова, Лесю Українку можна вважати «єдиним українським драматургом Модерну світового рівня» [12, с. 152]. У своїх творчих пошуках письменниця орієнтувалася на доробок Г. Ібсена, Г. Гауптмана та інших митців, зберігаючи при цьому оригінальність власного авторського стилю. За словами С. Хороба, Леся Українка «по-своєму

перетворила запозичені зі світової літератури мотиви та й значною мірою видозмінила форми подачі цих мотивів» [14, с. 89]. До ключових елементів доробку письменниці дослідник відносить чітко виражену концепцію індивідуалізму, наявні світоглядні та філософсько-психологічні засади еволюції людини, модерністські прийоми ідейно-естетичного вираження, зміну акцентів образної системи творів [14, с. 75].

Ілюстративною для розуміння жанрових трансформацій у драматургії є модель драми, розроблена Лесею Українкою. Її твори ґрунтуються на напруженій, внутрішньо сконцентрованій сюжетній лінії, яка зазвичай веде до катарсису, як, наприклад, в «Одержимій» (1901) та «Вавілонському полоні» (1903). У пізніших п'єсах («Руфін і Прісцилла» (1905), «Бояриня» (1912)) ця модель еволюціонує: драматичне напруження зберігається, однак розв'язка набуває форми відкритого фіналу, що загалом резонує з ліричною манерою письма Лесі Українки. Важливо, що письменниця пріоритетного значення надає інтелектуальній грі, яка стає не носієм, а «предметом експлікації певної ідеї» [9, с. 80]. Наведена особливість підсилювалась уведенням у ремарки образів-символів, які несли «відповідне смислове навантаження» [4, с. 25], до прикладу, поневоленого народу чи пасивної інтелігенції. Загалом, драми Лесі Українки, як і європейських майстрів, не давали готових рецептів вирішення проблем, а, навпаки, «наштовхували на роздуми, тобто у своїй основі були дискусійними» [23, с. 347].

Авторські новації Лесі Українки стали важливим підґрунтям для формування нового покоління драматургів. Знаковою постаттю в цьому процесі є Олександр Олесь, який, за спостереженням Р. Пархомика, «перший в українській літературі висловлювався мовою символів» [11, с. 9]. Впроваджена ним поетика символізму протистояла натуралізму та етнографізму, які мали місце в українській драматургії. В основі п'єси О. Олесь – конфлікт духовного і матеріального, особистості і ворожого середовища. Це зовнішнє зіткнення трансформується в глибоку внутрішню боротьбу, яка «постає у своєму внутрішньому осмисленні й підсилюється морально-етичним конфліктом у душі героя» [11, с. 28]. У композиційній структурі текстів О. Олесь важливу роль відіграють танцювальні й музичні елементи, кольорова гама, авторські ремарки з режисерськими настановами, п'єси заселені фольклорно-міфічними образами русалок, лісовиків, потойбічних істот тощо, які не лише поглиблюють символічний план творів, а й увиразнюють умовно-декоративну природу сценічної дійсності, надаючи їй метафоричної насиченості. Показовою в цьому сенсі є п'єса «По дорозі в казку» – твір із відкритим фіналом, напруженим психологізмом і казково-

метафізичною атмосферою. Отож, Олександр Олесь не лише вповні реалізував поетику символізму, а й передбачив естетику драми абсурду, поєднуючи модерністські експерименти з глибинними традиціями українського романтизму.

До когорти постатей, які визначали розвиток модерністських тенденцій в українській драматургії, належить також Володимир Винниченко. Прикметно, що саме звернення до жанру мелодрами в ранній творчості письменника стало тим художнім інструментом, який дозволив поєднати «форму масової культури з актуальними проблемами модерної історії та культури» [12, с. 81]. Демонструючи відкритість до міжкультурного діалогу, Винниченко сміливо інтегрував у свої драми художній досвід К. Гамсуна, Е. Золя, Г. Ібсена, А. Стріндберга. Репрезентативними є драми «Пригвожені» (1915) В. Винниченка та «Привиди» (1881) Г. Ібсена, між якими очевидні генетичні зв'язки: обом п'єсам притаманний гострий внутрішній конфлікт, акцент зроблено на психологічних таємницях зі схильністю до вкрай заплутаних моральних вузлів, носієм найвищої напруги є не зовнішня інтрига, а «радіше словесні поєдинки, репліки та рефлексії персонажів» [10, с. 78].

Дія п'єс Винниченка часто розгортається в реальному часі та в межах замкненого родинного простору, що перегукується з композиційними моделями А. Стріндберга. Така сценічна локалізація підсилює ефект психологічної камерності й загострює драматичне напруження. Персонажі живуть на сцені повноцінним життям, що створює ефект подвійної реальності. Їхня внутрішня боротьба, схильність до самогубства, до моральних експериментів (як у п'єсах «Закон», «Щаблі життя», «Великий молох») виразно віддзеркалює глибину й складність людської свідомості. Водночас особисті драми героїв часто нерозривно пов'язані з актуальним політичним контекстом. Як і в багатьох авангардистських творах початку ХХ століття, індивідуальне щастя у Винниченка перебуває в прямій залежності від громадянської активності персонажа. Це пояснюється не лише естетичними, а й автобіографічними чинниками: драматург сам був активним учасником суспільно-політичного життя. Герої Винниченка, які часто є носіями ідеологічних настанов, активно використовують засоби публічної промови: імперативні конструкції, риторичні запитання, гасла, короткі заклики тощо. Загалом, звернення українських драматургів початку ХХ століття до психологізму, філософської проблематики, умовної символіки, жанрових та композиційних експериментів не лише демонструють внутрішню динаміку українського театру, а й виявляють глибоку типологічну спорідненість із європейськими театральними трансформаціями означеного періоду.

Паралельно в драматургії США на початку XX століття також спостерігаються певні зрушення. Цьому сприяли так звані етнічні театри, з-поміж яких виділявся єврейський у Нью-Йорку. Єврейські іммігранти зламу століть, як висновує американська дослідниця Р. Штейр, привезли із собою «бували європейські театральні традиції» [19, с. 22], беззаперечним новаторством яких було використання міфологічних та біблійних алюзій, а також шекспірівських сюжетів («The Jewish King Lear» (1892), «The Jewish Queen Lear» (1894), «God, Man and Devil» (1900)), які пізніше стали невід'ємним структурним компонентом американської п'єси.

На цей період припадає початок творчості професійних драматургів, як-от Дж. Герна (James A. Herne), К. Фітча (Clyde Fitch), Д. Беласка (David Belasco), які вдавались до «художнього осмислення соціальної проблематики, висвітлюючи її у реалістично-натуралістичному ключі із широким залученням міфологічно-біблійних образів» [6, с. 10]. До прикладу, основним досягненням Дж. Герна було часткове впровадження методу драматичного реалізму, який він активно застосовував на театральній сцені Бостона. Саме п'єса «Маргарет Флемінг» («Margaret Fleming», 1890) Дж. Герна вважається шедевром американської драматургії «доонілівського періоду». Новаторством п'єси, на думку доктора П. Габрінера (P. Gabriner), було те, що в ній уперше фігурує «освічена американська жінка» [25], а також уведено відкритий фінал, який, ймовірно, був запозичений в Ібсена. За словами Марка Браяна (Mark Bryan), драма «Маргарет Флемінг» започаткувала новий етап у розвитку американської драматургії, вивівши її на новий, глибший і серйозніший рівень [22, с. 45]. Очевидними є паралелі між твором Дж. Герна та «Украденим щастям» І. Франка – п'єсою, яка, як уже зазначалось, стала знаковою для української сцени, актуалізувавши проблеми внутрішнього конфлікту особистості, морального вибору та критики суспільних норм. Водночас соціальна проблематика в американському театрі пробивалася крізь мелодраматичні схеми досить повільно. На відміну від української драматургії кінця XIX століття, де питання жіночої емансипації набували гостроти, в американських п'єсах цього періоду образ жінки переважно залишався стереотипним і одновимірним. Головна героїня була позбавлена глибини психологічного аналізу, а її внутрішній світ змальований фрагментарно, без детального розкриття емоційного досвіду й суб'єктивних переживань.

Певного поступу в цьому напрямі досягли американські драматурги зламу століть. З-поміж них особливе місце посідає Клайд Фітч (Clyde Fitch), якому належить провідна роль у впровадженні натуралістичних елементів у американську драматургію. Як зауважує Леонард Джейкобс (Leonard Jacobs), драматург «з одного боку, слідував

мелодраматичним смакам, а з другого – все ж просував натуралізм і реалізм на американську сцену» [26]. Особливо привабливими й психологічно довершеними постають створені письменником жіночі образи. Так, головними героїнями натуралістичних п'єс «Дівчина із зеленими очима» («The Girl with Green Eyes», 1902) та «Правда» («The Truth», 1907) стали молоді жінки з вродженими психічними вадами, позбавлені можливості влаштувати особисте життя. На відміну від європейських драматургів-натуралістів, зокрема Г. Ібсена й А. Стріндберга, К. Фітч уникає надмірної деталізації та зображення трагічних сцен, надаючи перевагу мелодраматично-щасливому фіналу. Такий підхід засвідчує його прихильність до усталених традицій американського театру та водночас увиразнює специфіку національної драматургії, зорієнтованої на глядацьке сприйняття й емоційне розвантаження.

Частково зачіпала соціальну проблематику п'єса К. Фітча «Місто» («The City», 1909), що була, як підкреслював М. Браян, «модерністською за духом» [22, с. 7], оскільки ілюструвала геополітичні зміни, які відбувалися на той час у США, а саме перехід від аграрного до індустріально-міського способу життя. Загалом, для американської драматургії на зламі XIX–XX століть характерне явище, яке дослідник окреслює як «мімікрію під реалізм» [22, с. 47], тобто стилізований, зовнішній реалізм, що обмежувався описами побутових деталей і колоритних типажів: вуличних продавців, настирливих репортерів у погоні за сенсацією, грубуватих золотошукачів, малограмотних фермерів тощо. Такий підхід знаходив відгук у глядача, проте ставав на заваді кардинальним змінам у драматургії. Театральний репертуар формували так звані «театральні синдикати» та «театральні антрепренери», які керувались в основному комерційними інтересами. Так, наприклад, п'єса Джека Лондона «Крадіжка» («Theft», 1910), котра вважається ранньою соціальною драмою, була знята з постановки, оскільки, як було сказано у вердикті, «сцена – не місце для нудних повчань» [16]. Револьюційним для розвитку сценічного мистецтва став внесок режисера Девіда Беласко (David Belasco), який, працюючи у Болдвінському театрі (Baldwin's Theatre) у Сан-Франциско, вперше звернув увагу на технічну сторону театру. Його постановки мали успіх завдяки вдалим технічним рішенням, конструкціям, які плавно доповнювали гру акторів. Беласко ініціював світлові ефекти, також детально облаштував інтер'єр сцени, завдяки чому вистави користувались помітним успіхом.

Попри відчутний поступ, американське театральне мистецтво кінця XIX ст. – першої декади XX ст. так і не змогло досягти рівня європейських зразків. Залишаючись обмеженим зовнішніми проявами

соціальних конфліктів, воно здебільшого було сфокусоване на зовнішніх аспектах суспільних процесів, як-от боротьба між класами або соціальне становище героїв. В американській драмі рідко зображувалися глибокі внутрішні суперечності персонажів або моральні та духовні дилеми, що були важливими складовими європейського модернізму. У порівнянні з українськими драматургами (Л. Українка, О. Олесь, В. Винниченко та ін.), які в той час активно досліджували у своїй творчості особисті кризи, філософсько-інтелектуальні пошуки та морально-етичні конфлікти, американські автори оминали складні питання вибору, самопізнання та екзистенційних переживань.

Ця тенденція, безперечно, була зумовлена не лише соціальними й культурними обставинами, але й географічною ізоляцією США від основних центрів європейської культури. Гастролі європейських театрів були рідким явищем, що значною мірою обмежувало доступ американських драматургів до новітніх тенденцій в театральному мистецтві. Відносна відмежованість американського театру, орієнтованого переважно на комерційний успіх, контрастувала з відкритістю європейських театрів до взаємообміну ідей і новаторських пошуків. Натомість українські драматурги, маючи більше можливостей для ознайомлення з надбаннями сучасної драматургії, активно інтегрували новітні естетичні явища у власний культурний простір, адаптуючи їх до національної специфіки.

Одним із найвиразніших прикладів такого творчого засвоєння можна вважати формування експресіоністської драми в Україні у 1920-х роках. Як зазначає С. Хороб, саме українські експресіоністи стали повноправними творцями драматургічно-літературного простору ХХ століття. У своїх творах митці прагнули поєднати нові риси індустріального світу з традиційним селянсько-патріархальним укладом, що відобразилося в глибокому аналізі образів, динамічному розвитку сюжету та несподіваних психологічних змінах настроїв героїв. Відмінною рисою українського експресіонізму було те, що його розквіт припав саме на 1920-ті роки, тоді як у Європі цей напрям поступово занепадав. Це дозволило українським драматургам органічно поєднати реалізм із натуралізмом, а також символізм з експресіонізмом, не просто наслідуючи європейські зразки, а «творчо переосмислюючи їх відповідно до українських традицій та суспільних реалій» [23, с. 348].

Каталізатором якісних змін та модернізації театального мистецтва в Україні стали політичні події кінця 10-их – 20-их років минулого століття: Перша світова війна, розпад Австро-Угорської імперії та Українська революція. Вони активізували громадсько-політичну думку, стимулюючи творчу інтелігенцію та сприяючи національному

відродженню. В ідейно-естетичному наповненні драматургії можна виокремити дві складові, які доповнювали одна одну: з одного боку, починають діяти аматорсько-професійні театри, котрі намагаються донести до пересічного глядача п'єси корифеїв української сцени, з другого – творча інтелігенція звертає свої погляди на Захід, охоплений авангардистськими рухами, зокрема сюрреалізмом, експресіонізмом, футуризмом тощо. До когорти постатей, що формували авангардистські тенденції в українській драматургії, можна віднести В. Винниченка, Я. Мамонтова, І. Дніпровського, М. Ірчана, Л. Курбаса, М. Куліша та ін.

Знаковим явищем у цьому контексті вважається діяльність харківського театру «Березіль» (1922–1933), очолюваного Лесем Курбасом. Методологія молодого режисера полягала у формулі «від психологізму через перетворений психологізм і до громадянської доцільності та нової людини» [14, с. 286]. Л. Курбас здобув освіту у Віденському університеті, тож був близько знайомий з новаторськими пошуками європейських театральних діячів, зокрема експериментами австрійського режисера М. Рейнгардта (Max Reinhardt). Так, у статті «Нова німецька драма» (1919), висловлюючи особливе захоплення німецькою молоддю, «<...> сильною з м'язами, з високою культурою, з високою інтелігентністю» [5, с. 34], Курбас наголошував на спорідненості української та німецької молоді, сподіваючись на близький культурний вибух в Україні. Схвально оцінюючи експресіоністську «драму крику», Курбас підкреслює її новаторський ідейно-естетичний потенціал, який відкриває перед режисурою принципово нові можливості. Такий підхід свідчить про його глибоку зацікавленість європейськими театральними новаціями та прагнення інтегрувати ці художні здобутки у національний театральний процес.

Основну мету діяльності театру Л. Курбас вбачає у протесті проти «безкровного і в'ялого переживання старих традицій, без відваги і темпераменту» [5, с. 40], підкреслюючи потребу створити театр, здатний активно впливати на глядача. У листі до трупи Молодого театру, ділячись своїми планами, Курбас зауважує: «<...> театр майбутнього я бачу в театрі сценічних образів, де режисер буде драматургом, який даватиме сценарій вистави» [5, с. 144]. Як бачимо, Курбас акцентує на важливості режисерської автономії й незалежності від драматургічного тексту. Драма, за його задумом, повинна стати «матеріалом для театру, разом з яким театр отримує текстове лібрето для своєї мети, для своїх смислових видовищних ефектів, для орудування масами, для світлових і колірних оргій» [5, с. 538]. Все ж головну роль у постановках Курбас відводить акторові, який мусить «постійно розвивати свої средства», щоб його індивідуальність «змогла вільно проявити себе без чужої допомоги» [5,

с. 234] на сцені.

Режисерові вдалося створити театр акцентованого впливу, котрий спирався на активну позицію глядача та інтелектуальне співпереживання. Уже в перший сезон діяльності театру з успіхом пройшли п'єси В. Винниченка («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), О. Олеся («Драматичні етюди»). Реформуючи театр за європейським зразком, тобто «фокусуючи увагу на кризі міметично-реалістичного спадку і потребі оригінальної методології режисури» [1, с. 284], Курбас намагався якомога точно донести дійство на сцені до глядача. Із цією метою актори грали на звичайному підвищенні, були навіть випадки, коли вистави ставились на вантажівці посеред житлового кварталу, що було також характерно для постановок А. Стріндберга.

Беззаперечний успіх мала постановка п'єси німецького експресіоніста Георга Кайзера (Georg Kaiser) «Газ», здійснена у квітні 1923 року. За словами Леся Курбаса, її головною метою було «показати момент у чистому вигляді без будь-якої стилізації» [5, с. 571]. Відповідно до цього задуму, режисер застосовував складні технічні й сценографічні прийоми. Щоб візуалізувати процес дегуманізації особистості, її перетворення на автоматичного виконавця соціальних функцій, Курбас побудував ритмопластичну композицію з рухів і фігур акторів. Кульмінаційна сцена – вибух газу – передавалася через символічну пірамідальну структуру, утворену з людських тіл. Власний підхід до сценічного втілення режисер характеризував як «експресивний реалізм, опертий на активне світоставлення та світосприймання» [5, с. 45].

Діяльність Леся Курбаса стала одним із чинників процесу українізації 1920-х років, коли наша культура виходила з периферії та починала займати належне їй місце в суспільному житті. У цей період активно формується національний мистецький простір, з'являється чимало професійних літераторів, акторів, драматургів і режисерів. Особливу роль у цьому контексті відіграє творчість Миколи Куліша, який намагався внести в національну драматургію свіжий струмінь. Визначальним для естетичного становлення Куліша-драматурга стало знайомство з Курбасом у 1925 році в інтелектуально-мистецькому середовищі Харкова. Саме ця зустріч сприяла, як зазначають дослідники, «переорієнтації Куліша на нову європейську драму» [14, с. 14].

Важливо, що творчий метод М. Куліша формувався не на тотальному запереченні традиційних форм, а на органічному поєднанні старого і нового в драмі, що дало змогу продукувати свіжі моделі художньої дійсності. У доробку письменника відчутний відгомін психологізму та інтелектуалізму драм Лесі Українки, європеїзму В. Винниченка, розмаїтої образності п'єс О. Олеся [14, с. 12]. Так,

трагедія Малахія, на переконання А. Матющенко, це модифікація відповідно до нових суспільних умов і логічне продовження пророчих шукань героїв Лесі Українки («Юда на полі крові»), а Марина з «Патетичної Сонати» реальна, а не міфологізована Касандра [8, с. 40]. Саме завдяки такому підходові письменник досягнув високої майстерності у сценічному мистецтві, яка може зрівнятися з кращими взірцями світової драматургії.

Хоча сюжетним стрижнем драм М. Куліша є, як правило, соціальний конфлікт, з розвитком дії він переростає в одвічно-філософське протистояння індивідуального «я» із зовнішнім світом. Головна ціль письменника – фіксувати не дійсність, а «процес її переживання» [1, с. 347]. Отож, зображуючи різні стани людини в різному середовищі, він передусім зосереджується на її душевних коливаннях та інтелектуальних пошуках, таким чином асоціативно прокладає шлях від «психічного стану героя до суспільних явищ та фактів» [14, с. 348]. Тобто, через колізію «маленької людини» автор розкриває «кризу людської особистості взагалі» [8, с. 70], що резонувало з провідними тенденціями світової літератури ХХ століття. З метою розширення смислової ємності тексту та надання йому умовності драматург вдається до складних прийомів та засобів, зокрема поетики сну-марення, гротескних узагальнень, християнсько-релігійної символіки, уривчастих діалогів та діалогів-сповідей. Саме завдяки діалогам автор досягає ефекту «комунікативного розриву» [14, с. 349], коли герої висловлюються, але нечують співрозмовника, що створює враження алогічності, а то й непотрібності «говоріння», адже тебе все-одно ніхто не чує, тож не розуміє твоїх проблем.

Персонажам п'єс здебільшого притаманне роздвоєння, а подекуди й розтрощення свідомості, що постає як наслідок необхідності зробити вибір у складних зовнішніх колізіях, коли вони опиняються «в епіцентрі соціально-історичної бурі» [8, с. 100]. Внутрішній конфлікт головного героя полягає у втраті не лише особистісної, але й національної самоідентифікації під тиском соціально-тоталітарної системи, яка встановлюється. Його протест виходить за межі особистого, перетворюючись на крик душі проти дегуманізації, насильства над індивідуальністю, зазіхання на її неповторність та унікальність. Стан внутрішнього сум'яття, у якому перебувають персонажі, віддзеркалює складну гаму почуттів і переживань самого автора. Недаремно більшість п'єс драматурга мають декілька варіантів фіналу, що, за словами А. Матющенко, свідчить «про трагічну духовну розірваність митця» [8, с. 90]. Показово, що багато гострокритичних думок автора озвучуються передусім негативними персонажами. Це дозволяло обійти цензурні

обмеження й водночас донести власні ідеї до читача. У цьому контексті особливо значущими є елементи маски та прийом очуження, яскраво втілені, зокрема, в образі Малахія. Його божевілля створює ефект відсторонення, внаслідок чого дійсність постає у своїй недосконалої. Режисеру таким чином вдалося змоделювати напівфантастичний світ, відтворений крізь призму свідомості Малахія.

Новаторським був і сам підхід до постановки вистав, у реалізації яких активну участь брав Лесь Курбас, привносячи оригінальні художні рішення. Знаковим прикладом у цьому контексті є п'єса «Народний Малахій», яка завдяки сценічним нововведенням режисера набула виразного експресіоністського характеру. Саме Курбасу належала ідея одягнути божевільного Малахія в лікарняний халат, що в поєднанні з громіздкими меблями помешкання символізувало домінування рутинного, знеособленого побуту над індивідуальністю людини. З ініціативи режисера на сцені з'являється також реформаторська машина, сконструйована з різних знарядь праці, як-от плуга, рала, тракторних коліс. Саме в цю машину Малахій «закидає» людей, яких прагне реформувати. У момент запуску машини з неї йде дим, а згодом з'являються ангели з рожевими крилами й серцями на спинах, відлітаючи «у голубу даль». У п'єсі в метафізичному поєднанні співіснують побутова достовірність, романтична піднесеність і елементи фарсу, створюючи ситуацію гротеску, яка спонукає читача до активного осмислення подій і художніх образів.

Незважаючи на відчутний резонанс, викликаний п'єсою «Народний Малахій», критичні відгуки на неї були здебільшого негативні. Л. Курбас виступив на захист постановки, дорікаючи глядачам у поверховості. Він із болем зауважував, що «глядач розучився ставитися до спектаклю активно і поступово починає забувати, що в театр треба брати з собою мозок» [5, с. 721]. Паралельно із цим Курбас чітко окреслив і своє бачення ролі театру: нести неспокій, порушувати гострі, проблемні питання, а не механічно відтворювати самозрозумілі істини. Таке розуміння мистецтва істотно дисонувало з офіційною концепцією радянської культури кінця 1920-х років, орієнтованої на створення нової, «робітничо-селянської» літератури – максимально приземленої, простої й доступної масовому глядачеві. З метою посилення владного контролю в галузі літератури тоді було створено ряд організацій (Головліт, Головрепертком, Всеукраїнський театральний комітет), які мали виняткове право заборонити виставу до показу, якщо остання, на їхнє переконання, шкодила суспільній моралі. Саме такою в очах цензорів постала п'єса «Народний Малахій», її постановка поклала початок цькуванню театру «Березіль», а передусім Л. Курбаса й М. Куліша.

Надалі насадження методу так званого соціалістичного реалізму призводить до відчутного загострення стосунків між українськими митцями й більшовицькою владою, зрештою, до занепаду національної ідеї.

Прикметно, що початок періоду оновлення сценічного мистецтва в українському та американському театрах майже збігалися в часі. У той час як в Україні формувалися нові уявлення про роль театру в суспільстві, зокрема завдяки новаторським ідеям Л. Курбаса, у США також відбувалося переосмислення функцій драматургії. Наприкінці другої декади ХХ століття там активізувалися інституційні ініціативи, спрямовані на піднесення театру до рівня серйозного мистецтва й інтелектуальної практики. Нове покоління драматургів почало шукати способи підняти сценічне мистецтво на вищий художньо-інтелектуальний рівень. Епіцентром цих змін став Гарвардський університет, де під керівництвом професора Джорджа Пірса Бейкера (George Pierce Baker) було створено постійно діючий семінар із проблем драматургії. Навколо нього об'єдналися молоді прогресивні драматурги, серед яких Філіп Баррі (Philip Barry), Томас Вулф (Thomas Wolfe) і Юджин О'Ніл (Eugene O'Neill). Саме тоді О'Ніл написав свої перші одноактні п'єси, які пізніше були опубліковані у збірнику «Спрага та інші одноактні п'єси» («Thirst and Other One-Act Plays», 1914).

Семінар сприяв пожвавленню театрального життя, зокрема руху «малих театрів» – нечисельних об'єднань акторів, режисерів та драматургів, котрі не залежали від театральних антрепренерів та могли самостійно вибирати п'єси для постановок, саме вони найчастіше ставили експериментальні твори. Хоча такі колективи часто виступали в орендованих приміщеннях, які не були пристосовані для сценічного втілення, їхні вистави користувалися популярністю, і вже незабаром трупи ставали відомими. На переконання В. Голдфарба, «малі театри прагнули змагатися з незалежними європейськими театрами» [16], їх боротьба проти комерціалізованого Бродвею є аналогом європейської новодраматичної революції проти «добре зроблених п'єс». Як і в Європі, «малі театри» Америки протиставляли себе популярним: нехтуючи фінансовим успіхом, прагнули до якісно вищого художньо-естетичного рівня вистав. За даними Кембриджської історії англійської та американської літератури, до 1917 року на території США налічувалось близько 50 таких театрів. Найбільшої популярності набула група «Актори Провінстауна» (The Provincetown Players). Зосередивши навколо себе молодих талановитих драматургів та зробивши ставку на продуманий репертуар для мислячого глядача, трупа швидко завойовувала популярність. Провінстаунці категорично заперечували

Бродвейську систему зірок, пропагували свіжі соціально-значущі ідеї молодих американських драматургів, зокрема Ю. О'Ніла, С. Гласпел (Susan Glaspell), Ф. Дел (Floyd Dell) та інших. Важливо, що «Актори Провінстауна» принципово не ставили п'єс корифеїв європейської «нової драми», оскільки свідомо спрямували власні зусилля на розвиток національної драматичної школи. При цьому активно вводили прийоми та засоби «нових драматургів», надаючи постановкам оригінальності, що в подальшому відрізнятиме американську драму від європейської.

Характерною рисою театральної труп Провінстауна, на відміну від європейських експериментальних театрів, була відсутність програмних документів чи маніфестів. До її складу входили здебільшого аматори без професійної театральної освіти – журналісти, художники, прозаїки, мало обізнані зі специфікою сценічного мистецтва. Колектив також не мав чітко окресленого лідера, що відрізняло його, наприклад, від українського театру «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса. Водночас саме відсутність програмної заданості стала одним із ключових чинників, який сприяв «різновекторним творчим пошукам учасників трупи, відкриваючи простір для експериментів та нетрадиційних художніх підходів» [6, с. 10]. Фактично, «Актори Провінстауна» розпочали «нову еру американської драми» та розчистили шлях для «високохудожніх вистав на серйозні теми» [15]. За час свого існування трупі вдалось поставити по-справжньому новаторсько-авангардистські п'єси, у яких у різних формах порушувались важливі політичні, соціальні та етичні проблеми.

Вже під час першого театального сезону провінстаунці поставили п'єсу Юджина О'Ніла «Курс на схід на Кардіф», яка мала чималий успіх, ознаменувавши, за словами Н. Висоцької, «день народження драматичного жанру на території США» [2, с. 70]. Завдяки діяльності трупи глядачі мали змогу познайомитися з такими шедеврами О'Ніла, як «Імператор Джонс», «Анна Крісті», «За небокраєм», «Волохата мавпа», «Крила дані всім дітям Божим» та іншими, які помітно відрізнялися від типових зразків американської драми того часу. Зокрема, Юджин О'Ніл відмовився від традиційної інтриги як основного рушія драматичного сюжету, натомість зосередившись на внутрішньому драматизмі, що постає з напружених і суперечливих взаємин між персонажами. Він також відкинув схематичний поділ героїв на «позитивних» і «негативних», залишаючи глядачеві можливість самостійно оцінити глибину їхньої провини. Натомість драматург увів у структуру п'єси категорії співчуття та розуміння – принципово нові для американської сцени того часу.

У відомому циклі морських п'єс, які стали візитівкою О'Ніла,

вперше введено образи американських низів: моряків, солдатів, працівників порту, вантажників, барменів, офіціантів, жінок легкої поведінки, як називав їх автор, «пасинків долі», чий життєві ідеали «розбилися через жорстокий бар'єр суспільних умовностей» [29]. Трагедія таких персонажів полягає не лише в тому, що їхні мрії не збулися, але й у тому, що «суспільство заперечує право на мрію, на все особисте, інтимне» [29]. На переконання самого драматурга, саме серед цих людей відчувається справжнє життя, щирі емоції, колоритні реакції. У ранніх п'єсах О'Ніл, за словами Т. Богарда (Travis Bogard), продемонстрував здатність творити складні характери з мінімальним використанням діалогів, проте із сильним відчуттям місця дії [20, с. 59]. Метод спускання вниз по соціальній драбині дозволив драматургу «зрозуміти людські стосунки» [20, с. 58] та окреслив коло проблем, які надалі будуть висвітлюватися у найрізноманітніших художніх варіаціях, визначаючи тематику та напрямки розвитку американського театру XX століття.

Велику увагу Ю. О'Ніл приділяв жанру трагедії, черпаючи натхнення у класичних грецьких авторів. Із цього приводу він писав: «Я думаю, значення трагедії – це те, що в неї вкладали греки <...> Грецька мрія про трагедію – найвища мета на світі» [29]. Возвеличуючи античну традицію, О'Ніл убачав шлях до оновлення американської культури саме через розвиток високого драматичного мистецтва. Поєднуючи піднесеність грецької трагедії з естетичними надбаннями європейських модерністів, зокрема Г. Ібсена й А. Стріндберга, він прагнув наповнити власні твори пафосом духовного оновлення, якого, на його переконання, бракувало американській сцені. Цій меті драматург підпорядковував конфліктну структуру, систему образів, концепцію героя та мовно-стильові засоби. Центральним конфліктом у його п'єсах є протистояння людини і зовнішнього світу, у якому герой постає «функцією великого організму» [21, с. 215] та заздалегідь приречений на поразку. Зіткнення свідомого і підсвідомого в межах особистості спричиняє внутрішню драму, яка виявляється в постійному метанні між крайнощами – головному засобі розкриття психологічної правди. Гостро ставлячи проблему розриву між мрією та дійсністю, О'Ніл зображує неминучий крах особистості, життя якої будується на ілюзіях. При цьому драматург не намагається «згладити кути» [21, с. 240], навпаки, повсякчас їх загострює, посилюючи контрастність.

Індивідуальний шлях О'Ніла, позначений зверненням до античної та європейської драми, був частиною ширшого руху модернізації театру, що охопив й інші культурні контексти. Одним із найяскравіших виявів цього процесу в українському мистецькому просторі стала діяльність театру «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса у творчій співпраці з

Миколою Кулішем. Обидва явища, попри різні культурно-історичні контексти, виявились точками прориву, які оновили національні театральні традиції. Їх об'єднує прагнення до глибокого психологізму, експеримент з формою та послідовний пошук нових засобів сценічного вираження. Разом із тим, українські митці, перебуваючи в умовах зростаючого політичного тиску, демонстрували навіть більш радикальний авангардний потенціал – і в площині естетичній, і в прагненні до створення синтетичної театральної мови. Театр «Березіль» не лише експериментував зі сценічною формою, а й формував альтернативну культурну парадигму, яка відкрито суперечила ідеологічним стандартам радянської системи. Саме ця несумісність з доктриною соціалістичного реалізму зумовила згортання театального авангарду наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років, апогеем чого стали репресії проти Леся Курбаса і Миколи Куліша. Натомість американська драматургія, насамперед у творчості Юджина О'Ніла та його послідовників, входила у фазу інтенсивного розвитку та міжнародного визнання. Промовистою в цьому сенсі виглядає історична розбіжність у долях творців: у 1937 році Миколу Куліша й Леся Курбаса було розстріляно в урочищі Сандармох, тоді як 1936 року Юджин О'Ніл став першим американським драматургом, відзначеним Нобелівською премією з літератури. Така невідповідність в культурній динаміці двох традицій засвідчує не лише вирішальний вплив зовнішніх (передусім політичних) чинників на хід мистецького процесу, а й обсяг втраченого потенціалу українського театру, який уже тоді мав усі підстави стати повноцінним учасником загальноєвропейського театального дискурсу.

Отож, розвиток української та американської драми кінця XIX – першої третини XX століття відбувався у динамічному діалозі з модерністськими тенденціями європейського мистецтва, проте ці процеси мали відмінні внутрішні ритми, умови реалізації й типологічні акценти. В українському контексті драматургія розвивалася як складова національного відродження, тяжіючи до побутово-психологічної проблематики та моралістичного пафосу. Згодом вона еволюціонувала у напрямі соціального та філософського драматизму (І. Карпенко-Карий, І. Франко, Леся Українка), виявляючи потяг до складніших художніх форм і осмислення національної ідентичності в умовах культурного тиску імперії. Натомість американська драма цього періоду лише формувала власну естетичну парадигму, тяжіючи до комерційного театру та соціально-побутових сюжетів у реалістично-натуралістичному ключі. Проте саме в межах цих пошуків починає визрівати стиль майбутніх реформаторів американської сцени.

Початок XX століття позначився формуванням перехідного етапу

– періоду пошуку нових виражальних засобів. В українській драмі відчутним стає вплив символізму, умовності, інтелектуалізованої драматургії (О. Олесь, В. Винниченко), що розширює тематичні обрії та відкриває шлях до модерністської парадигми. Водночас у США, попри перевагу комерційного театру, зароджується рух малих сцен, де американські драматурги, як-от К. Фітч, Дж. Герн та ін., починають активно адаптувати європейські новаторські моделі до власного ґрунту, наближаючись до соціально ангажованої драматургії.

Наступний етап – 1920–30-ті роки – позначений радикальним зламом у двох традиціях. В Україні політика так званої українізації сприяла виникненню унікального модерністського феномену – театру «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса. У тісній співпраці з драматургом Миколою Кулішем було здійснено спробу створення синтетичної сценічної мови, яка поєднувала експресіонізм, символізм, фольклорні структури, кіномонтажні техніки й соціальний гротеск. Українська сцена активно включалася в загальноєвропейський авангард. Проте на початку 1930-х років репресивна політика радянської влади щодо українського театру й драматургії призвела до поступового згортання художніх пошуків і звуження простору для творчого самовираження. Натомість у США театральне мистецтво, навпаки, входило в період інтенсивного розвитку, відкриваючи нові можливості для митців. У середовищі незалежного театру утверджується феномен Юджина О'Ніла – драматурга, який поєднав експресіонізм із фаталізмом античної трагедії й соціальною критикою, визначивши перспективи розвитку національного театру США. У 1936 році письменник отримує Нобелівську премію, і це символізує утвердження американського модернізму в глобальному контексті.

Загалом, типологічна спорідненість модерністських тенденцій в українській і американській драмі простежується і в схильності до експерименту, і в намаганні осмислити кризу модерної особистості. Проте політичні чинники зумовили асиметрію в реалізації цих потенцій. Сьогодні ж, у контексті переосмислення національного канону й деколонізації культурної пам'яті, відкривається можливість переосмислення масштабу мистецьких пошуків українського театру 1920-х років із відповідним його утвердженням у світовому гуманітарному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: монографія. Донецьк : Донецький Національний університет, 2004. 445 с.

2. Висоцька Н. Сучасна драматургія США. *Сучасна американська література. Проблеми вивчення та викладання*. Миколаїв : Видавн. ЧДУ імені Петра Могили, 2002. С. 15–55.
3. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – початок XX ст.: у 10 т. Київ : Академія, 2013. Т. 2 : У пошуках іманентного сенсу. 512 с.
4. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі XX століття : монографія. Кам'янець-Подільський : Oium, 1997. 268 с.
5. Курбас Л. Філософія театру / упорядн. М. Лабінський. Київ : Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2001. 918 с.
6. Марчук Т. Типологія та поетика драматургії М. Куліша та Ю. О'Ніла : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.05. Івано-Франківськ, 2017. 22 с
7. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм. Київ: «Академія», 2009. 264 с.
8. Матющенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини XX століття. Київ : ПЦ «Фоліант», 2004. 125 с.
9. Одарченко П. До генези «Блакитної троянди» Лесі Українки. *Леся Українка. Розвідки різних років*. Київ : Вид-во М. П. Коць, 1994. С. 72–81.
10. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами. URL : <http://library.kr.ua/books/panchenko/p1.shtml>
11. Пархомик Р. По дорозі в казку українського модернізму : монографія. Запоріжжя : Дике поле, 1996. 124 с.
12. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Черкаси, 2009. 595 с.
13. Франко І. Наш театр. *Іван Франко. Зібр. творів: У 50 т. Т. 28*. Київ: Наукова думка, 1980. С. 279– 292.
14. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія. Івано-Франківськ : Плай, 2002. 412 с.
15. A History of the Provincetown Playhouse. URL : <http://www.provincetownplayhouse.com/history.html>
16. American theatre and drama. URL : www.infoplease.com/encyclopedia/entertainment/drama-western-twentieth-century-drama.htmlw.
17. Berkowitz M. Gerald American Drama of the Twentieth Century. New York : Taylor & Francis, 1992. 434 p.

18. Bigsby Ch. *The Cambridge History of the American Theater* : Vol. 2: 1870–1945. Cambridge University Press, 1999. 269 p.
19. Bloom S. *Student Companion to Eugene O’Neill*. Connecticut : Greenwood Press, 2007. 565 p.
20. Bogard T. *Contour in Time*. New York : Oxford University Press, 1972. 440 p.
21. Bryer J. *American Drama*. New York : Facts on File, 2004. 310 p.
22. Bryan M. E. *American Drama 1900–1915*. *Krasner D. A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2005. P. 3–18.
23. Devdiuk I., Marchuk T. Ukrainian Modernist Drama in the European Context. *Forum for World Literature Studies*. 2022. No. 2. P. 343–356.
24. Dickinson Th. *Playwrights of the New American Theatre*. New York : The Macmillan Company, 1995. 656 p.
25. Gabriner P. 20th Century American Drama: A Background for Albee and Others. A Lecture by P. Gabriner, University of Amsterdam. URL : <http://media.leidenuniv.nl/legacy/lezing%2020th%20century%20american%20drama.pdf>.
26. Jacobs L. Who Was Clyde Fitch? URL : <http://www.clydefitchreport.com/who-was-clyde-fitch>.
27. Krasner D. *A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2005. 550 p.
28. Londre F. H. Many-Faceted Mirror: Drama as Reflection of Uneasy Modernity in the 1920s. *Krasner D. A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2005. P. 69–91.
29. O’Neill Eu. Letters. URL : <http://www.eoneill.com/references/88990.htm>