

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний університет «Острозька академія»
Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту
Кафедра української мови і літератури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня магістра
на тему «**Поетика драматургії Уласа Самчука**»

Виконала студентка 2 курсу, групи МУФ-2
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»
освітньо-професійної програми
«Українська філологія: літературні та мовнокомунікативні студії»

Кінчак Ірина Юріївна

Керівник – докторка філологічних наук,
професорка кафедри філософії та
культурного менеджменту
Національного університету «Острозька
академія»

Янковська Жанна Олександрівна.

Рецензент – кандидат філологічних
наук, доцент кафедри української та
зарубіжної літератури Рівненського
державного гуманітарного університету

Тхорук Раїса Леонтіївна.

Острог, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ДРАМАТИЧНА ТВОРЧИСТЬ УЛАСА САМЧУКА: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС	7
1.1. Багатовимірний талант Уласа Самчука та його літературно-суспільна діяльність	
7	
1.2. Улас Самчук - драматург та театрознавець	
16	
1.3. Підходи до літературознавчої інтерпретації драматичного доробку Уласа Самчука	
20	
Висновок до 1 розділу	
24	
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ УЛАСА САМЧУКА	27
2.1. Особливості радіоп'єси «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!». 27	
2.2. Ознаки інтелектуальної драми в п'єс «Жертва пані Майї»	
32	
2.3. Жанровий синтез у драмі «Шумлять жорна»	
39	
Висновок до 2 розділу	
45	
РОЗДІЛ 3. АНТРОПОПОЕТИКА П'ЄС ДРАМАТУРГА	47
3.1. Антропологічні виміри персонажної системи: людина в драматичному просторі	
47	
3.2. Моделювання повсякдення та роль предметного світу в п'єсах	

автора

55

3.3. Топос України та Європи в контексті проблеми втрати дому

62

Висновок до 3 розділу

68

ВИСНОВКИ

70

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА Й ЛІТЕРАТУРА

75

ВСТУП

Улас Самчук – визначна постать української літератури ХХ століття, яка вирізняється унікальним талантом глибокого художнього осмислення людських доль. Творчість письменника характеризується масштабністю жанрових експериментів та небаченою раніше щирістю у відтворенні складної історичної реальності, свідком і учасником якої він був особисто.

Його творчість репрезентує унікальний синтез національної ідентичності та європейських мистецьких традицій. Як член МУРу, він розвивав концепцію «великої літератури», що виходила за межі локальних контекстів.

Передусім відомий як прозаїк, Самчук також створив вагомий драматургійний доробок, який тривалий час залишався поза науковим дискурсом. Його драматичні твори постають органічним продовженням театрознавчих студій, демонструючи глибоке розуміння мистецького процесу. Як літописець доби, він створив твори, сповнені глибоких психологічних роздумів та епічних описів, демонструючи послідовну еволюцію мистецького світогляду.

Творчість Уласа Самчука стала об'єктом наукових розвідок багатьох дослідників. Здебільшого праці присвячені вивченню його прозових текстів (Бородіца С., Варданян М., Гошовський Б., Костюк Г., Немченко Г., Немченко І., Тарнавський О.), публіцистиці (Власенко-Бойцун А.-М., Радчик Р.), мемуаристиці (Гнатюк М.) епістолярію (Пангелова М.). До драматургії письменника звертались Домбровська Т., Дорош Г., Вісич О. Особливий внесок у цьому аспекті досліджень зробила Руснак І.

Постать Уласа Самчука як драматурга малодосліджена, хоч театральне мистецтво було для письменника одним з найвагоміших засобів естетичного виховання людини та впливу на національну свідомість. Саме тому вважаємо **актуальним** проаналізувати поетичні особливості драматичних текстів Уласа Самчука.

Метою нашого дослідження є комплексно проаналізувати поетику драматичної творчості У. Самчука. Відповідно до зазначеної мети в роботі поставлено такі **завдання**:

- 1) дослідити літературно-суспільну діяльність Уласа Самчука;
- 2) схарактеризувати діяльність митця як театрознавця та драматурга;
- 3) означити ключові підходи до літературознавчої інтерпретації драматичного доробку автора;
- 4) простежити особливості жанрової специфіки драматичних текстів Уласа Самчука та особливості їх творення;
- 5) проаналізувати антропологічні виміри у п'єсах (персоносфера, предметний світ);
- 6) виокремити топоси України та Європи у драматичній творчості автора.

Об'єктом нашого дослідження є драматичні тексти Уласа Самчука «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!», «Жертва пані Маї», «Шумлять жорна». **Предмет дослідження** – жанрова специфіка, особливості ідеостилу та системи персонажів у драмах письменника, зокрема у світлі антропопоетики.

Методологічну й теоретичну базу магістерської роботи складають праці Ірини Руснак, Олександри Вісич, Світлани Бородіци, Тетяни Домбровської, Наталії Приймас та інших дослідників/-ць. Важливими для аналізу літературно-соціальної ролі Уласа Самчука як основи його творчості стали напрацювання Наталії Приймас, Раїси Радчик, Петра Кралюка.

У роботі використано такі **методи**:

- 1) елементи порівняльно-історичного аналізу – для опису генези й розвитку досліджень щодо літературної діяльності Уласа Самчука;
- 2) елементи психологічного аналізу – для аналізу особливостей репрезентації авторського світогляду й мовної картини світу в драматичній творчості;

3) елементи структурного аналізу – для виокремлення основних жанрових ознак у п'єсах;

4) елементи текстуального аналізу – для глибинного прочитання п'єс із метою аналізу антропологічних аспектів у драматичній творчості Самчука.

Наукова новизна роботи зумовлена тим, що вперше в літературознавчому дискурсі було комплексно досліджено особливості поетики драм Уласа Самчука. Цей аспект значно поглиблює розуміння творчості автора як представника української літератури.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що матеріали магістерської роботи розширюють спектр літературознавчих розвідок творчості Уласа Самчука, акцентуючи увагу на драматичних текстах письменника. Окремі аспекти дослідження можуть бути використані під час вивчення літературознавчих дисциплін, зокрема сучасної української літератури.

Результати дослідження були апробовані на:

1) ХХІХ науковій викладацько-студентській конференції (до 30-річчя відродження Острозької академії) «Ословлення простору у світлі сучасних гуманітарних наук», що відбувалася протягом 13-17 травня 2024 року (тема доповіді: «Образ радіо в драматургії Уласа Самчука»).

За матеріалами дослідження є **публікації**:

1) Кінчак І. Образ радіо в драматургії Уласа Самчука. *Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Соціогуманітарні науки»*. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2024. Випуск 3. С. 28–34;

2) Кінчак І. Моделювання повсякдення та роль художньої деталі в п'єсах Уласа Самчука. *Науковий блог Національний університет «Острозька академія»*, 2024. URL:

<https://naub.oa.edu.ua/modelyuvannya-povsyakdennya-ta-rol-hudozhnoyi-detali-v-p-yesah-ulasa-samchuka/>

Структура магістерського дослідження зумовлена його метою й завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел і літератури, що налічує 45 позицій. Загальний обсяг роботи – 79 сторінок, із них 72 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ДРАМАТИЧНА ТВОРЧИСТЬ УЛАСА САМЧУКА: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

1.1. Багатовимірний талант Уласа Самчука та його літературно-суспільна діяльність

Улас Самчук – один з найвидатніших майстрів української прози ХХ століття. Його творчість відзначена глибиною зображення людської долі, масштабністю жанрових форматів та безпрецедентною відвертістю перед читачем у спробах відтворити буремну дійсність, у коловорот якої потрапив сам письменник. Улас Самчук народився 20 лютого 1905 року в селі Дермані на Рівненщині в родині селян. Свою родину та власне життя він описав у своїх книгах спогадів, зокрема у «На білому коні» (1955) та «На коні вороному» (1975), а також в інших мемуарних книгах, таких як «П'ять по дванадцятій» (1954), «Планета Ді-Пі» (1979) і роман-хроніка «Чого не гоїть огонь» (1959) [1, с. 3].

Початкову освіту він отримав у Дерманській сільській школі, а потім навчався в Кременецькій гімназії. У 1927 році він втік з польського війська до Німеччини. Пізніше вступив до навчання у Бреславському (тепер Вроцлавському) університеті, а згодом переїхав до Праги, де завершив навчання в Українському університеті. З 1941 по 1943 рік він працював редактором газети «Волинь» у Рівному, що мало велике значення для його подальшої творчості. Однак у 1943 році його арештували й вивезли до Німеччини на слідство, після чого він так і не повернувся назад. У 1947 році він переїжджає до Торонто.

Улас Олексійович Самчук помер 9 липня 1987 року. Його творчість насичена відтворенням долі українського народу протягом ХХ століття і вважається високою літературною цінністю, яка була номінована на Нобелівську премію.

Н. В. Приймає, вивчаючи життя та громадську діяльність Уласа Самчука, відзначає тверду українську позицію письменника за його життя, якій він ніколи не зраджував. «У. Самчук з ентузіазмом та енергією брав найактивнішу участь в діяльності “Просвіти”: сприяв заснуванню філій Товариства по селах та створенню аматорських гуртків при них, виступав з рефератами перед селянами» [27, с. 38]. Велика громадсько-політична і культурно-освітня робота, яку проводив У. Самчук на Закарпатті, буваючи там в 1933–1939 рр., а також його художні твори мали велике значення для українського життя краю. За словами дослідниці, просвітницька діяльність У. Самчука, його внесок у відродження та збереження української духовності займають вагомe місце в історії національної школи та педагогіки

Р. Радчик зазначає, що Улас Самчук «ніколи не був спостерігачем тогочасного руху за незалежність України». Навпаки, він завжди був у центрі тих подій [29]. І справді активна діяльність в УВО-ОУН у 1920-1940 рр. та ОУН мельниківців з 1940 р., посада референта пропаганди Українського Національного Об'єднання Карпатської України 1938–1939 рр. свідчать про нетомну енергію Уласа Самчука, покладену на політичну боротьбу за українську незалежність.

На особливу увагу заслуговує діяльність письменника у культурно-мистецькій сфері так він був редактором газети «Волинь», став співзасновником Об'єднання Українських Письменників «Слово», активним членом та очільником Мистецького Українського Руху. Нагадаємо, Мистецький Український Рух – це об'єднання українських митців-емігрантів, які перебували в таборах для переміщених осіб (DP), засноване наприкінці вересня 1945 р. у м. Фюрті (Німеччина). У витоків МУРу стояли Іван Багрянний, Юрій Косач, Ігор Костецький, В. Домонтович, Леонід Полтава, Іван Майстренко, Улас Самчук та Юрій Шерех.

У повоєнний період, з 1945 по 1949 роки, Мистецький Український Рух (МУР) перетворився на потужний осередок культурного та інтелектуального життя української еміграції. Організація не обмежувалася формальними

заходами, а створила унікальний простір для творчого діалогу та взаємообміну думками. Протягом цих років МУР провів три знакові конференції. Перша відбулася в січні 1946 року в Авгсбурзі, друга – у жовтні того самого року в Байройті, де особливу увагу приділили літературній критиці. Третя конференція в листопаді 1947 року в Майнці стала платформою для обговорення драматичних творів таких відомих авторів, як Іван Багряний, Докія Гуменна, Юрій Косач, Ігор Костецький, Лідія Коваленко, Іван Майстренко та Улас Самчук.

Паралельно з конференціями відбулися три з'їзди – у Ашаффенбурзі (грудень 1945), Ульмі (березень 1947) та Штутгарті (квітень 1948). Ці зібрання перетворилися на справжні інтелектуальні форуми, де митці мали змогу презентувати свої доробки, вести глибокі творчі дискусії та обмінюватися думками. Особливістю МУРу було те, що він створював унікальну трибуну для літераторів-емігрантів з різних українських земель, об'єднуючи представників різних мистецьких традицій та світоглядів. Видавнича діяльність організації була надзвичайно потужною: друкувалися книжки з найрізноманітніших галузей, публікувалися оригінальні поетичні, прозові та драматичні твори. Крім того, виходили численні передруки, переклади, критичні праці, а також різноманітні журнали, альманахи та газети.

Ця діяльність МУРу мала велике значення для збереження та розвитку української культури в еміграції, забезпечуючи неперервність культурного процесу далеко від батьківщини.

Юрій Шерех у своїх спогадах зафіксував місію організації, яка мала стати «об'єднанням творців, а не літературних поденників і кололітературних нездар» [45, с. 304]. Високі амбіції учасників МУРу підтверджує й декларація, підписала 25 вересня 1945 р., у якій окреслені орієнтири на «високомистецьку творчість, що принесла б українській літературі міжнародне визнання» [3, с. 51].

У колі діячів МУРу постійно точилися активні дискусії про сутність, призначення та орієнтири української літератури. Мистецькі кола обговорювали

фундаментальні питання щодо творчої спрямованості та соціальної ролі літературного процесу, а також розмірковували про взаємозв'язок української літературної традиції зі світовим мистецьким контекстом. Членами угруповання були написані змістовні аналітичні праці, які розкривали бачення перспектив розвитку національного письменства. «Діапазон гасел та закликів був надзвичайно широким: від позитивістського «служіння народу й мистецтву» шляхом створення “великого й досконалого” до “неповороту назад” без “жадних рецептів, жадних приписів” мистецтва заради мистецтва» [3, с. 52].

Об'єднання українських літераторів у вигнанні функціонувало в складних умовах, зазнаючи чималих випробувань як внутрішнього, так і зовнішнього характеру. Матеріальні обмеження позначилися на регулярності видавничої діяльності, внаслідок чого друковані органи виходили нерівномірно. Поряд із «Малою бібліотекою Муру» було започатковано низку друкованих видань, зокрема «Рідне слово», «Українська трибуна» в Мюнхені та «Заграва» в Авсбурзі. Ці часописи, народжені поза межами батьківщини, перетворилися на важливі комунікативні майданчики для української творчої еміграції, де знаходили простір для самовираження письменники, поети, критики та інтелектуали. Видання слугували платформою для фахових дискусій та презентації розмаїття літературних напрямків і стильових течій.

В. Василенко, досліджуючи діяльність Мистецького українського руху, відзначає, що рух виконав важливу місію, «об'єднавши найвидатніших українських письменників і критиків на еміграції, забезпечивши (зокрема, на сторінках своїх видань: трьох збірників літературно-мистецької проблематики “МУР”, альманаху “МУР”, журналів “Арка”, “Хорс” та ін.) публікацію їхніх творів. Здобутки МУРу як організації й важливість теоретичних та ідеологічних дискусій, що відбувалися на його з'їздах і конференціях, або які тривали поза ним, у той або той спосіб заторкуючи питання його існування, означали, що він став місцем діалогу (хай не без конфронтації) між представниками різних літературних поколінь, стилів і напрямків, які не припинялися й після його розпаду» [10, с. 30].

На думку Н. Мартинів, досягнення МУРу полягало в «консолідації українського інтелігенції, активізації творчих пошуків, розвитку сучасної української мови, у зверненні до актуальних проблем нації та болючих питань її історії та сучасності» [23, с. 161].

Період Мистецького Українського Руху (МУРу) у проміжку 1945-1949 років став унікальним етапом у розвитку української літератури, який характеризується багатством друкованих видань, що нині мають статус раритетних. Незважаючи на окремі дослідницькі розвідки, значний пласт видавничої спадщини цього періоду залишається недостатньо оціненим у контексті повоєнного літературного процесу. На сторінках цих маловідомих сьогодні видань розгорталися принципово важливі інтелектуальні дискусії, де народжувалися та випробовувалися революційні мистецькі концепції. Зокрема, активно обговорювалися теоретичні підходи до формування «великої літератури» та розвитку «національно органічного стилю», які мали принципове значення для подальшого культурного поступу.

В. Василенко звертає увагу на літературно-мистецькі видання МУРу, які «відображають важливі епізоди в нетривалій, але доволі плідній історії цього літературного об'єднання, а ознайомлення зі змістом, ідейними і естетичними особливостями кожного з них допомагає зрозуміти специфіку літературних явищ і подій того часу, збагнути феномен МУРу, світоглядні й біографічні колізії його творців – письменників і критиків, що в повоєнний час опинилися на еміграції» [9, с. 30].

Роль Уласа Самчука у цьому живому процесі важко переоцінити. Письменник наголошував на важливості піднесення якісного рівня національного письменства. Так, на першому з'їзді МУРу він оприлюднив доповідь, у якій спробував розкрити власну концепцію «великої літератури», розкриваючи власні ідейно-естетичні пріоритети та авторську концепцію розвитку української літератури загалом. І. Руснак переконана, що «у словосполученні “велика література” У. Самчука закладено уявлення про значимість, масштабність творів; це синонім до поняття “класика”. Літературна

класика є сукупністю творів першого ряду, це верх верху літератури. Вона розпізнається тільки ззовні, зі сторони, з іншої, наступної епохи. Класична література (й у цьому її суть) активно включена в міжепохальні стосунки» [33, с. 66].

Самчук справді активно покликався на здобутки класичного світового мистецтва слова, намагаючись знайти аналоги в національній літературі. Виступ викликав бурхливу дискусію серед українських діячів. На думку Н. А. Мартинів, «відмінності в поглядах прибічників традицій народництва, просвітянства (Ю. Косач, І. Багряний) та прихильників “європейських” ідей М. Зерова та М. Хвильового (М. Орест, Ю. Клен та ін.), відсутність зв’язку з європейською інтелігенцією, існування у власному замкненому культурному просторі та ілюзорна віра єдність світоглядних настанов українських емігрантів зумовили розпад об’єднання та створення неокласицистської групи “Світання”. Однак це дозволило досягнути суперечливості тенденцій відродження минулого та “національного реалізму” за нових реалій» [23, с. 161].

Важливо, що Улас Самчук постав як визначний речник української літератури, який принципово обстоював ідею формування «великої літератури» – концепції, що передбачає вихід українського письменства за межі локальних контекстів і здатен конкурувати на міжнародній культурній арені. Зрештою Улас Самчук не залишався тільки в дискусійному полі, активно втілюючи свої мистецькі ідеали у власних текстах. Його власна письменницька практика – від мемуарів і романів до публіцистики та літературно-критичних виступів – була послідовною реалізацією цієї концепції: через панорамність зображення, глибину психологічного аналізу та органічне поєднання європейських мистецьких тенденцій з питомо українською образністю письменник прагнув піднести національну літературу до рівня світового значення, водночас зберігаючи її глибинний автентичний код. Письменник став хроніком української історії, фіксує у свої творах побачене та пережите, відображуючи ключові етапи розвитку української нації, звертаючись до періоду дорослішання й молодості своїх сучасників.

Літературна творчість Уласа Самчука розпочалася досить рано: його перше опубліковане оповідання «На старих стежках» вийшло друком у 1926 році. Однак справжнє визнання прийшло до нього з появою роману «Марія» (1933), яка стала потужним художнім свідченням про Голодомор 1932–1933-х років. Роман став першим українським літературним твором, що описував насильницьку колективізацію та її жахливі наслідки. Письменник показав трагедію однієї селянської родини в контексті трагедії всієї української нації. Він зіставляв страшні історії, описував життя українців і робив висновок, що штучний голод був спланований московською радянською владою як геноцид, як замах на український народ. Звісно, ця книга, що відображала жорстоку реальність, була заборонена до друку в СРСР.

У 1930-х роках письменник активно працював над різними прозовими творами. Паралельно з повістю «Кулак» він розпочав роботу над своїм найвизначнішим літературним надбанням – романом-трилогією «Волинь». Цей епічний твір є глибоким художнім дослідженням життя, праці та соціальних перетворень на Волинській землі.

Протягом наступних десятиліть Самчук продовжував створювати масштабні прозові полотна. У 1939 році він опублікував збірку оповідань «Віднайденний рай» та роман «Гори говорять». Особливе місце в його творчості посідає панорамний роман «Ост», над яким письменник працював майже чотири десятиліття. Цей трьохтомний твір є унікальною художньою хронікою найважливіших подій української історії ХХ століття.

Чи не найвідомішим твором Уласа Самчука є роман «Волинь», який вийшов у трьох частинах – «Куди тече та річка», «Війна і революція» та «Батько і син». У першому виданні три частини роману вийшли у період з 1932 до 1937 року. О. Гузій вважає, що робота стала важливою частиною побудови національної ідентичності українців того часу. Головним завданням, яке ставив собі У. Самчук перед написанням твору: «охопити події свого дитинства в загальнонаціональних масштабах і при цьому висвітлити особливості діючих ідеологій. Література у сприйнятті письменника була невіддільна від

суспільного життя, тому не викликає подиву те, що елементом усіх творів У. Самчука є ідея української державності. Цю ідею письменник впродовж усього роману подає як основний мотив.» [13, с. 65].

Роман "Волинь" У. Самчука є глибоким художнім дослідженням процесу формування національної свідомості українців в умовах бездержавності. Центральним ідейним навантаженням твору постає поступова трансформація світогляду героїв, які еволюціонують від сприйняття себе частиною "родіни" до усвідомлення власної унікальної української ідентичності.

Персонажі роману демонструють унікальні траєкторії самоідентифікації, де кожен робить свідомий вибір на користь України, часто інтуїтивно, не маючи повного раціонального розуміння цього поняття. Письменник майстерно показує складний процес духовного дозрівання особистості, її поступове відокремлення від нав'язаних ззовні культурних та політичних конструктів

Особливої уваги заслуговують публіцистичні твори Уласа Самчука, що відображають авторські спостереження та роздуми про різні аспекти життя. Серед них – книги «Слідами піонерів», «Живі струни», «Сонце з заходу» та «В країні занепаду й руїни», які розширюють уявлення про творчий доробок письменника.

Буття українського культурного бомонду в Німеччині Улас Самчук виклав у мемуарах «П'ять по дванадцятій: записки на бігу». У цих щоденниках Самчук пропагує вітаїстичний вектор буття українців в еміграції, незважаючи на її вимушеність. Для нього важливе утвердження життєздатності нації. Він доводить, що де б не були українці – їх нескорена життєва енергія не дасть їм розчинитися серед інших націй. Творче начало буття, характерне нашим співвітчизникам, наближує їх до західноєвропейського типу людини, яка культивує волюнтаризм, свободу реалізації креативного світогляду в кожній особистості.

Важливе значення публіцистики Уласа Самчука у пропагуванні української державності відзначає Р. Радчик. За словами дослідниці, «переважній більшості публікацій Самчука притаманні емоційна насиченість,

аргументованість, доказовість і наступальність», а тематичний діапазон його публіцистики «різножанровий і різноманітний, незважаючи на обмежене другою світовою війною інформаційне поле, а також відсутність вільного доступу до джерел інформації». Дослідниця у своїх роботах приходять до висновку, що «вся публіцистична спадщина У. Самчука того періоду сповнена ідеєю здобуття Україною незалежності, побудови власної держави з усіма державотворчими інституціями на засадах демократичності». [28]

Н. Плетенчук відзначає, що «Уласові Самчукові у його роботах вдалося не лише створити свій альтернативно-візійний світ поза межами догматичної літератури, а й по-новаторськи "пересотворити" його з лейтмотивом вічності через пізнання людської істини.» Художня філософія автора стала символічною ланкою, яка «естетично продовжила ментально-духовний код української літератури» [25, с. 20].

На думку В. Працьовитого, у романі «Чого не гоїть огонь» Улас Самчук зміг відтворити глибинні стихії української душі. Дослідник стверджує, що у творі відображено «широку панораму національно-визвольної війни українців за свою незалежність. Українським патріотам прийшлося боротися з різними ворогами і перемогти у цій нерівній боротьбі було неможливо. Це усвідомлювали упівці, але на рабську неволю вони не погоджувалися. Возвеличуючи подвиг воїнів УПА, який став прикладом для багатьох поколінь українців, письменник утверджував ідею непереможності національного духу, який був таким страшним та загрозовим для коричневої та червоної імперій, і таким потужним для відродження української нації» [23, с. 14].

Творчий шлях Уласа Самчука мав складну історію публічного визнання. За радянських часів його твори були заборонені, і лише з проголошенням незалежності України вони повернулися на батьківщину. Протягом 1990-2000-х років було перевидано низку творів, зокрема романи «Волинь» та «Марія». З'явилися дослідження про його творчість, були створені музеї, встановлені пам'ятники та названі вулиці на його честь. Роман «Марія» навіть деякий час

був включений до шкільної програми. «Письменник увійшов до літературного канону». [18]

Однак у 2012 році за ініціативи тодішнього міністра освіти Д. Табачника та президента В. Януковича твори Самчука було вилучено зі шкільної програми. Після зміни влади питання про повернення його творів до навчальних матеріалів порушувалося, але безрезультатно. Станом на 2022 рік українські письменники та освітні діячі продовжували виступати за повернення творів Уласа Самчука до шкільної програми. Проте через початок повномасштабної війни це питання знову було відкладено.

За спостереженнями Г. Костюка, автор демонструє виняткову майстерність у створенні монологів та діалогів, настільки вправну, що важко знайти рівних йому серед тогочасних літераторів: «На діалог Улас Самчук першорядний майстер. Знайти йому відповідника в нашій сучасній літературі трудно» [16]

Л. Царик слушно зазначає, що публіцистика Уласа Самчука має важливе значення для освіти, адже спогади та твори письменника є не тільки літературою, а й «розлогою документальною базою» української історії ХХ століття [43, с. 166].

1.2. Улас Самчук – драматург та театрознавець в осмисленні сучасного літературознавства

Літературознавча рецепція творчості Уласа Самчука традиційно концентрується на його епічному доробку, що репрезентований широким корпусом художніх і публіцистичних творів. Проте драматургічний сегмент його творчості залишається периферійним напрямком наукових досліджень, що потребує комплексного переосмислення.

Доробок Уласа Самчука-драматурга, незважаючи на свою маргінальність у контексті загального наукового дискурсу, демонструє унікальні авторські стратегії та репрезентативні характеристики літературного процесу середини

XX століття. Художній потенціал його драматичних творів розкривається з кількох перспектив. Насамперед, це формальні експерименти, що засвідчують інтенсивні пошуки нових художніх форм у контексті європейської модерної драматургії. Соціально-психологічні підтексти, закладені у п'єсах, розкривають глибинні механізми трансформації національної свідомості в умовах екзистенційних викликів. Крім того, інтертекстуальні зв'язки, на які багаті драми автора, репрезентують складні діалогічні стосунки між різними культурними парадигмами, на перехресті яких формувалась його художня свідомість.

Варто зауважити, що театральне мистецтво Самчук розглядав не лише як естетичну практику, але й як потужний інструмент національного самоствердження та колективної ідентичності. Його драматичні твори є своєрідним маніфестом авторської концепції художньої комунікації, де театр постає медіатором складних соціокультурних трансформацій.

Попри обмежену кількість драматичних текстів, вони становлять значний дослідницький інтерес як унікальні репрезентанти світоглядних та естетичних домінант творчості письменника. Комплексне вивчення драматургічного доробку Уласа Самчука дозволить суттєво розширити наукове уявлення про його творчий універсум та місце в контексті українського літературного процесу середини XX століття.

Можемо стверджувати, що драматургія для Самчука була не випадковим експериментом, а органічною складовою його мистецького світогляду, вибудованого через тривалу практику спостереження, аналізу та осмислення театального мистецтва. Важливо зазначити, що формування драматурга передувала тривала еволюція театального смаку та естетичного сприйняття. У мемуарах «На білому коні» Улас Самчук детально описує власний шлях становлення як театального діяча: від юнацьких вражень про аматорські вистави, в яких брала участь його рідна сестра, до глибоких професійних рефлексій про акторську майстерність. Він розповідає про знакові зустрічі з акторкою Тетяною Праховою та керівником театру і редактором Анатолієм

Демо-Довгопільським, що формували його уявлення про театральне мистецтво. Він роздумує про популярність українських п'єс за кордоном та рівень майстерності акторів того часу. Зокрема, у спогадах Самчук приділяв значну увагу аналізу творчості провідних українських драматургів. Особливо ретельно Самчук вивчав доробок класиків національної драматургії: Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького та М. Старицького, яких вважав фундаторами професійного українського театру. Глибоко цікавили його твори Я. Кухаренка та І. Карпенка-Карого. Не залишилися поза його увагою й модерні драматурги: О. Кониський та І. Франко, чії твори, на думку Самчука, репрезентували новий етап розвитку української драматургії. Особливу зацікавленість викликав у нього Г. Хоткевич з його експериментальними пошуками в театральному мистецтві.

Самчук надавав винятково важливого значення акторській майстерності, детально аналізуючи творчість знакових постатей українського театру. Найвищу оцінку отримала М. Заньковецька, чия акторська техніка та емоційна виразність були предметом його особливого захоплення. М. Садовський цікавив його передусім як режисер та актор. Л. Курбас розглядався як митець, що здійснив революційний внесок у театральне мистецтво.

Серед акторів молодшого покоління Самчук докладно характеризував творчість І. Паторжицького, Й. Гірняка, приділяв увагу індивідуальній майстерності Б. Гмирі, М. Гришку, Є. Чавдар. Особливу увагу письменник приділяв провінційним театрам, підкреслюючи їхню роль у збереженні та розвитку національної театральної традиції.

У газеті «Волинь» були опубліковані кілька статей, в яких Улас Самчук ділився міркуваннями про відвідані ним постановки та театральні тенденції загалом. У статті «Весела вдова» (жовтень 1942 р.), він розпочав розмову про театр та його глядачів, поділяючи останніх на советських та європейських. Стаття «Дещо про театр» (грудень 1942 р.) присвячена аналізу репертуару театрів у столиці та містечках. У статті «Драма чи не драма?» (грудень 1942 р.) Улас Самчук розмірковував про свободу митця від тотального політичного

тиску. Він обговорював твори драматичного жанру та наголосив, що митець, крім слів, має покладатися на акторське мистецтво, щоб впливати, захоплювати та поривати читача. Автор відзначив, що з розвитком театральної техніки зростають вимоги до мистецтва в усіх його аспектах.

У статті «Наталка Полтавка» (лютий 1943 р.), Улас Самчук провів аналіз рівня майстерності акторів та режисерів, зазначаючи, що вимоги до мистецької роботи значно підвищилися, і вже неможливо грати так, як це робили у часи І. Котляревського. Автор був вражений фальшем, який виявлявся у поставі, рухах, діалогах, плачі та сміху акторів. Обурення Уласа Самчука застарілими сценічними інтерпретаціями класичних творів було зрозумілим, оскільки це робило їх «примітивно недосконалими, штучними і поверхневими у мистецькому розумінні» [38]. Відтак, він вважав, що основною метою сучасного театального мистецтва повинно бути вдосконалення техніки акторської гри, постійний пошук нового та свіжого, а також удосконалення режисури.

Тривала та глибока дослідницька робота в театральній сфері органічно підготувала Уласа Самчука до власної драматичної творчості. Його багаторічне спостереження за театральним мистецтвом, детальний аналіз творчості видатних драматургів та акторів, критичне осмислення сценічних практик створили унікальне підґрунтя для формування авторської драматургічної концепції.

Від ретельного вивчення творів класиків і модерних драматургів до глибокого занурення у специфіку акторської майстерності – кожен етап театрознавчих студій Самчука був послідовним кроком до власної драматургічної творчості. Накопичений досвід спостережень, критичних рефлексій та мистецьких оцінок трансформувався в авторський драматичний доробок.

Улас Самчук постав не лише як скрупульозний дослідник театального мистецтва, але й як драматург, чії твори мали складну творчу долю. Його одноактівка «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!», драма «Жертва пані Маї» та «Шумлять жорна» народилися з глибокого розуміння театральної

форми, технік акторської виразності та соціокультурного контексту. Попри маргінальність драматургічного доробку в контексті його широковідомої прози, ці твори становлять вагомий інтерес як органічне продовження його театрознавчих пошуків.

1.3. Підходи до літературознавчої інтерпретації драматичного доробку Уласа Самчука

На сьогодні можемо фіксувати, що науковий інтерес до драматургії Уласа Самчука поволі зростає. Особливий внесок у цьому річищі зробила І. Руснак. У статті «Поетика інтелектуальної драми Уласа Самчука» (2010) дослідниця аналізує незавершену драму Уласа Самчука «Жертва пані Маї» з використанням міждисциплінарного підходу. Методологія авторки поєднує текстологічний аналіз із культурологічним та історико-літературним контекстами. На момент написання статті твір Самчука ще не був опублікований, а його рукопис зберігався у Відділі рукописних фондів Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. Відтак робота І. Руснак вперше оприлюднює зміст та художні особливості п'єси для широкого кола читачів.

Дослідниця детально аналізує ідеї, які звучать у п'єсі, та спосіб, яким вони відображають дух часу й індивідуальність автора. Вона підкреслює новаторство Самчука у виборі тематики, зазначаючи, що «випробовуючи своїх героїв на міцність і вірність обраним постулатам, письменник намагався спрогнозувати їхню майбутню долю, а відтак змусити свого сучасника розважливо поставитися до світу, в якому він живе, і до нових ідей, що претендують на статус непогрішних» [32, с. 45]. У центрі уваги дослідниці постає пані Мая, головна героїня, яка декларує суперечливі погляди на расову чистоту, жіноче призначення та суспільні цінності є ключем до розуміння загальної ідеї твору. Дослідниця інтерпретує цей образ як відображення впливу тогочасних ідеологічних течій на свідомість європейської інтелектуалки.

І. Руснак послуговується теоретичними напрацюваннями Ю. Борева про інтелектуальну драму та спостереженнями Г. Костюка щодо діалогічної майстерності Самчука, підкреслюючи унікальність драматургічного експерименту письменника.

У статті «До історії видання драми «Шумлять жорна» Уласа Самчука» (2014) І. Руснак акцентує на складній творчій долі п'єси, її ідейно-художній специфіці та резонансі, який вона викликала серед еміграційної спільноти. І. Руснак зазначає, що «драматургічний досвід перебував на маргінесі творчих пошуків відомого письменника-епіка» [31, с. 102], адже Самчук більше відомий як прозаїк. Разом з тим, п'єса «Шумлять жорна», попри обмеженість публікацій і постановок, демонструє здатність автора піднімати важливі суспільні й моральні питання. І. Руснак звертає увагу на те, що основний конфлікт драми, створеної під час перебування Самчука в таборах Ді-Пі, відображає глибокі ідеологічні та моральні протиріччя, характерні для української еміграції та післявоєнного періоду загалом. Вона зауважує: «Драма У. Самчука звучала застереженням усьому світові, мимовільно стаючи передвісником апокаліптичних потрясінь» [31, с. 104]. Аналізуючи п'єсу, дослідниця підкреслює, що вона, як і інші драматичні твори автора, була значущою для розуміння проблем тогочасного суспільства.

Наприкінці авторка наголошує на важливості подальшого вивчення драматургічної спадщини Самчука, висловлюючи сподівання, що наукове дослідження може стати поштовхом до сценічного втілення цих творів.

Т. Домбровська у статті, присвяченій жанровим пошукам у п'єсах про війну Уласа Самчука («Шумлять жорна») та Івана Багряного («Генерал»), досліджує концептуальні, художні й поетикальні особливості творів, які є знаковими для української драматургії. Авторка застосовує методи порівняльного аналізу та інтерпретації тексту, зосереджуючи увагу на жанрових і стилістичних особливостях творів. Крім того, вона інтегрує елементи історичного та літературознавчого підходу, що дозволяє глибше зрозуміти взаємодію текстів із суспільно-культурним контекстом. Ключовою тезою статті

є те, що творчість Самчука та Багряного, незважаючи на деякі відмінності, об'єднує спільна мета – дослідження психології людини в умовах тоталітаризму та війни, а також відображення національних традицій та загальнолюдських цінностей. Обидва письменники використовують у своїх творах символіку, алегорію, міфологічні та біблійні мотиви, що дозволяє їм глибше розкрити складні історичні та соціальні процеси. Драматурги акцентують на духовній незламності та відродженні українського народу навіть у найтяжчі часи війни. Слідом за С. Бородіцею, Т. Домбровська вважає, що Улас Самчук переосмислив проблеми поетики та естетики драми», інтегруючи символіку, метафоричність і багатоплановість у композицію тексту [15]. Натомість Іван Багряний експериментував із елементами метадрами, використовуючи прямі звертання до глядачів, інтермедії та гротескні сцени. Т. Домбровська зауважує, що обидва твори зображають трагізм війни через контрастні образи життя й смерті, правди та зради, любові й ненависті. Загалом авторка студії доходять висновку, що творча манера Уласа Самчука є прикладом синтезу традиціоналізму й новаторства, що дозволяє розширити межі української драми через багатоплановість сюжетів і глибокий психологізм персонажів. Як зазначає дослідниця: «Самчук деталізує реалістичні картини тогочасного життя... і всебічно описує жахливу долю людей під час окупації» [15, с. 42]. Особливу увагу приділено аналізу символіки жорен у п'єсі Самчука, яка відображає руйнівну силу війни, але водночас і надію на відродження.

О. Вісич у статті «Просторові координати метадраматичної поетики п'єси Уласа Самчука» (2014) зосереджує увагу на експериментальній природі драматургії автора. Вісич вказує, що драматичний доробок Самчука, який включає три п'єси, має ознаки метадрами, зокрема через інтеграцію теми театру як філософської моделі світу та створення багатопланового художнього простору. Авторка стверджує, що метадраматичні засоби в творчості Уласа Самчука слугують не лише для естетичної гри, а й для концептуального аналізу драматичних подій. Наприклад, у п'єсі «Жертва пані Маї» простір суду стає ключовою метафорою, яка поєднує театральний і соціальний виміри. Тут театр

виконує функцію судового процесу, що дозволяє аналізувати морально-етичні проблеми епохи. На думку Вісич, «сцена судового засідання є концептуальною розв'язкою складної драматичної ситуації п'єси та відповіддю на манівці, що на них вийшли інтелектуали ХХ ст.» [11, с. 64].

У п'єсі «Шумлять жорна», як зауважує О. Вісич, «панує атмосфера інтриг та підозр. Пошуки внутрішніх ворогів розколюють сім'ї. Коли ж шпигуна викрито, він постає перед судом Української Підземної Держави (підпільні загони УПА)». На думку дослідниці сцена суду в драмі Уласа Самчука побудована аналогічно до драми «Руфін і Прісцілла» Лесі Українки: «судове засідання відбувається ніби за кадром, глядач же спостерігає за реакцією його свідків і дізнається про перебіг суду переважно з їх реплік». [11, с. 64] У драмі автор переносить судовий процес у підпільні умови, створюючи ефект подвійного рефлексивного простору, де аудиторія одночасно стає глядачем і суддею.

Дослідження О. Вісич також звертається до аналізу одноактівки «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!», розкриваючи просторові, ідеологічні та наративні особливості твору. Зокрема, дослідниці виокремлює численні топоси (Європа, Москва, Харків, Крим), які формують складну картину п'єси. Авторка зауважує: «Залишивши на маргінесах риси індустріального міста, Улас Самчук зображує у своїй одноактівці ізольований простір помешкання Чортомолова, що зазнає метадраматичного розщеплення завдяки нашаруванню метафізичних топосів». [11, с. 65]

Особливу увагу в розвідці приділено вставним оповідям (казкам Ларі), «що урізноманітнюють стильову та концептуальну тканину тексту». [11, с. 65] Крім того, дослідниці відзначає низку метадраматичних прийомів, особливо введення радіоприймача як окремого персонажа, що розширює сценічний простір.

Методологія дослідження поєднує елементи компаративістики, соціокультурного аналізу та драматургічної теорії. О. Вісич розглядає п'єсу не

лише як художній текст, а як складне культурне висловлювання, що репрезентує травматичний досвід радянської доби.

Важливим аспектом аналізу є деконструкція радянських наративів через мову персонажів, просторові метафори та внутрішні конфлікти. Дослідниця демонструє, як у невеликому драматичному творі акумульовано складні соціополітичні процеси доби.

Висновок до 1 розділу

Улас Самчук – знакова постать української літератури ХХ століття, чия творчість відзначається глибоким проникненням у драматичні реалії свого часу, а також масштабністю художніх задумів і суспільно-політичним резонансом. Його діяльність стала невід’ємною частиною українського національного руху, спрямованого на відродження ідентичності в умовах еміграції. Як член і один із лідерів Мистецького Українського Руху (МУР), він розвивав концепцію «великої літератури», закликаючи до створення якісних творів, здатних здобути міжнародне визнання. Його бачення літератури поєднувало європейські художні традиції з українською автентичністю, що дозволило йому стати посередником між національною спадщиною та світовими культурними тенденціями.

Насамперед знаний як прозаїк, Улас Самчук став літописцем своєї епохи, його романи та мемуари сповнені епічних описів і глибоких психологічних роздумів. Утім, доробок письменника напрочуд багатогранний і важливе місце у ньому посідають драматичні твори, що тривалий час залишалися на периферії наукового дискурсу. Самчук постає як глибокий дослідник театального мистецтва, чия творча еволюція була тривалим і послідовним процесом формування мистецького світогляду. Драматургічна творчість Самчука є органічним продовженням його багаторічних театрознавчих студій.

Драматургічний доробок Самчука, представлений творами «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!», «Жертва пані Маї» та «Шумлять жорна», становить значний дослідницький інтерес, адже демонструють глибоке розуміння письменника природи театральної форми, соціокультурного контексту та мистецьких трансформацій доби. Комплексне вивчення драматургічного доробку Самчука дозволяє суттєво розширити наукове уявлення про його творчий універсум та місце в українському літературному процесі середини ХХ століття.

П'єси автора є не випадковим експериментом, а продуманою мистецькою стратегією, що відображає складні соціокультурні трансформації середини ХХ століття. Самчук розглядав театр як потужний інструмент національного самоствердження та колективної ідентичності, а також, безумовно, чільною частиною «великої літератури».

Завдяки міждисциплінарним підходам та інноваційним методологіям дослідників, таких як І. Руснак, Т. Домбровська та О. Вісич, відкриваються нові грані драматичних творів Самчука, які поєднують глибокий психологізм, соціокультурний контекст та експериментальні художні засоби. І. Руснак акцентує на новаторстві Самчука у виборі тематики та художніх прийомів, зокрема в драмі «Жертва пані Маї», де він досліджує ідеологічні й моральні протиріччя епохи через складні образи та філософські дискусії. Аналіз драми «Шумлять жорна» розкриває здатність автора відображати дух часу та проблеми української еміграції, водночас інтегруючи універсальні морально-етичні питання.

Т. Домбровська підкреслює концептуальні та жанрові особливості драм Самчука, акцентуючи на їх символіці та багатозаровості. Порівняльний аналіз із творами Івана Багряного дозволяє побачити спільну мету обох митців – зображення трагізму війни, психології людини в умовах тоталітаризму та національного відродження.

Дослідження О. Вісич виокремлює метадраматичний вимір творчості Самчука, де театр стає моделлю світу, а судові процеси в драматичних творах –

метафорою етичних дилем. Зокрема, радіоп'єса «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» ілюструє його прагнення використати нові медійні формати для викриття радянської пропаганди.

Отже, драматургія Самчука репрезентує синтез традиціоналізму та новаторства, поєднуючи національні традиції з актуальними проблемами ХХ століття. Її дослідження не лише збагачує розуміння творчості Самчука, а й відкриває нові можливості для сценічного втілення його драм.

Попри наведені приклади ґрунтовних літературознавчих студій драматургії Уласа Самчука змушені констатувати, що залишається ще великий простір для подальших досліджень. Зокрема, потребує конкретизації жанрова природа п'єс письменника, художні особливості відображення реалій епохи, та повсякдення героїв тощо.

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ УЛАСА САМЧУКА

2.1. Особливості радіоп'єси «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!»

Перша п'єса Уласа Самчука одноактівка «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» лаконічно та водночас змістовно відображає складну соціально-політичну ситуацію, що склалася наприкінці 1920-х років у контексті протистояння українського та радянського світоглядів. Цей твір можна розглядати як художнє осмислення ідеологічних трансформацій того періоду.

Вже під час первісного аналізу одноактівки, простежується творча орієнтація автора на найкращі здобутки світової драматургії ХХ сторіччя. Твір датується кінцем 1920-х років, про що промовисто свідчать контекстуальні деталі. Драматичний простір обмежується кабінетом радянського посла у Парижі Бориса Чортомолова. Експозиція п'єси розпочинається з появи господаря кабінету та його дружини Ларі, між якими розгортається досить буденна побутова бесіда.

Кабінет Чортомолова постає центральним простором драми, свого роду вузловим топосом, де перетинаються життєві траєкторії різних персонажів. Це символічне місце зіткнення світоглядних позицій, своєрідний епіцентр ідейних конфліктів, через який послідовно проходять усі дійові особи твору.

Драматичний конфлікт у творі постає безпосередньо з розвитку подій та органічно пов'язаний з концептуальною ідеєю п'єси. Його сутність має виразне ідеологічно-етичне підґрунтя, оскільки відображає гостре протистояння між носіями протилежних світоглядних парадигм: національно свідомим студентством, що кидає принципову моральну опозицію антигуманній системі, та представниками більшовицької номенклатури, зокрема фанатично відданою системі колишньою членкинею трибуналу Ларею.

Улас Самчук вводить Голосномовник Радіоприймача у персонажний ряд своєї п'єси. Звук радіо *«повсякчас притягує до себе увагу, є виразним*

метадраматичним прийомом розмикання простору». [11, с. 63] Окрім того, образ радіо набуває інтермедіальної функції, виходячи за межі простої топографічної характеристики та охоплюючи значно ширший смисловий і просторовий контекст: *«Зі зловісною іронією у центрі Європи звучать позивні “говорить Москва”, а пропагандистські етери формують советський ідейно-культурний простір»* [11, с. 63].

Оскільки образ радіо є наскрізним образом у одноактвіці «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!» і, більше того, введений у текст як дійова особа, можемо трактувати цей драматичний твір як радіоп'єсу. Епічна природа радіоп'єси підсилюється завдяки специфічним аудіальним особливостям жанру. Формування драматичного наративу відбувається через цілеспрямоване використання звукового ряду.

У п'єсі Улас Самчук залучає технічні можливості радіо, створюючи особливий «інтимний» простір та занурюючи слухача в атмосферу твору. Цей художній прийом дає змогу миттєво трансформувати часопростір, акцентувати увагу читача на взаємозв'язок радіо і дійства на сцені, акцентує увагу на ключові сюжетні моменти. Радіоп'єса вирізняється лаконічністю, щільністю композиційної структури, обмеженою кількістю персонажів та монтажним принципом побудови. Особливою перевагою цього жанру є здатність засобами монтажу відтворювати найтонші внутрішньопсихологічні порухи.

Специфіка радіоп'єси, яка є «невидимою» для слухача, зумовлює особливу увагу драматургів до наративної складової твору. Це сприяє посиленню епічних елементів у жанрі, де аудіальний ряд стає формальною основою розповіді. У радіоп'єсі слово є ключовим інструментом комунікації, підпорядкованим специфічним законам радіоефіру. Мовлення одночасно реалізує смислову та емоційну функції, які є взаємопов'язаними та взаємодоповнюючими. Серед виражальних засобів мови радіоп'єси особливе значення має інтонація, яку лінгвісти розглядають як визначальний елемент мовленнєвої своєрідності.

Інтонація не лише передає емоційний стан мовця, але й несе вагоме смислове навантаження. Інтонація може транслювати до сорока відсотків загального обсягу інформації повідомлення, що підкреслює її визначальну роль у комунікативному процесі радіоп'єси. У одноактівці Уласа Самчука, реципієнт змушений постійно акцентуватись на різкому і стверджувальному «*Слушайте, слушайте! Гаварім Масква!*» [34, с. 55]. Наказовий тон і наголошення на всевладності Москви підкреслює меншовартість усіх інших.

Відтак радіо постає прообразом ідеологічного впливу, перетворюючись на просторовий маркер московської парадигми. Це наскрізний аудіальний образ, що репрезентує всеохопну присутність тоталітарної системи. Радіо виступає неперервним акомпанементом суспільного життя, де поодинокі бунтарі, на кшталт Владлена, є лише мимохідними, швидкоплинними епізодами в монотонній реальності радянської доби.

А. Близнюк у науковій розвідці «Радіоп'єса. Специфіка, виразні засоби, жанри» [4] досліджує радіоп'єсу як унікальну форму драматичного мистецтва, народжену революційними змінами в інформаційному просторі та появою нового медійного середовища для театральної комунікації. У цій статті науковець виокремлює особливості побудови радіоп'єси, які підсилюють сприйняття та роблять оповідь цілісною. Серед таких сюжетотворчих особливостей: звук, слово, музика, шуми та монтаж.

Звуковий канал комунікації має потужний психологічний вплив на підсвідомість слухача, що актуалізує необхідність глибокого розуміння специфіки радіомовлення. Концентрація уваги на винятково аудіальному сприйнятті активізує образне мислення, занурює реципієнта в уявний простір твору, спонукає до фантазування та співтворчості. Текст радіоп'єси сприймається як безперервний потік, що створює емоційне напруження та безпосередньо впливає на чуттєву сферу слухача. Радіо виявляється унікальним середовищем для формування потужних емоційних станів та глибокого персонального переживання.

Наскрізним у п'єсі Уласа Самчука є радіоетер, на фоні якого відбуваються усі події. Простір насичений звуками «концертів російсько-радянських композицій» та регулярними повідомленнями, що незмінно починаються фразою «*Слушайте, слушайте! Гаварім Масква!*» [34, с. 55]. Музичний супровід невідступно супроводжує комунікацію між персонажами – Ларею, Чортомоловим та Владленом. Радіо виступає своєрідним невидимим спостерігачем, що тонко реагує на емоційну атмосферу подій, а його мелодії органічно доповнюють загальну картину, підкреслюючи настроєві відтінки драматичної дії.

Радіоприймач є повноправним персонажем, який здійснює глибокий маніпулятивний вплив на інших дійових осіб. Він виходить далеко за межі звичайного побутового пристрою для прослуховування інформаційних повідомлень і постає символічним втіленням матеріальної культури радянської епохи. Серед персонажів твору лише Ларя усвідомлює маніпулятивну природу радіо, через що демонструє зневажливе ставлення до цього інформаційного джерела, продовжуючи підтримувати дружні стосунки з оточенням.

У радіоп'єсі всі акустичні елементи формують єдине звукове полотно, де центральне місце належить слову. При цьому музичний супровід та звукові ефекти подекуди здатні вийти за межі суто допоміжної ролі, самотійно розкриваючи зміст та емоційну палітру твору. Слово є основним будівельним матеріалом радіоп'єси, адаптованим під специфіку радіомовлення. Воно водночас передає і смисл, і почуття, які, за спостереженням Така подвійна природа слова робить його ключовим інструментом у створенні радіодраматургії. У одноактівці Уласа Самчука словесне наповнення радіоетеру постійно наголошує на приналежності реципієнтів до певної ідеології (радянського союзу).

Коли ми сприймаємо інформацію на слух, наша уява працює особливо активно, збагачуючи процес розуміння почутого. «Автор ніби грає з людською совістю, здатен проникати в найпотемніші куточки людської душі без дозволу

та контролю власника голосу. Адже голос неможливо приховати чи замаскувати під час мовлення.

За спостереженням Б.Шоу, радіомовлення має цікаву особливість – воно підкреслює та посилює голосові інтонації, які часто залишаються непоміченими при звичайному спілкуванні віч-на-віч. Це створює особливий психологічний ефект сприйняття радіомовлення.

Ще одним важливим композиційним елементом п'єси «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!» є музика. Вона втілює реальність через звукові художні образи, за своєю сутністю надзвичайно близька до природи радіомовлення. Подібно до слова, вона має потужний емоційний вплив на слухача та глибоко проникає у його психіку.

У структурі радіотвору музика відіграє важливу композиційну функцію. Обрамлюючи текст музичними фрагментами на початку та в кінці, вона створює єдину музичну канву, що розкриває авторське ставлення до персонажів та подій. Музика також може виступати сполучною ланкою між різними часовими та просторовими площинами, формуючи композиційний каркас усєї п'єси. Взаємодія музики та літературного тексту починається ще на етапі авторського задуму. При цьому характер матеріалу визначає вибір музичного супроводу, який, у свою чергу, впливає на стилістику тексту. Таким чином створюється органічна єдність музичного та словесного компонентів.

А.Близнюк у своїй статті серед особливостей радіоп'єси виокремлює також шуми як «звуковий прояв (у живій і неживій природі), що протистоїть мові й музиці як компонентам, що самостійно та організовано звучать в ефірі». [4, с. 128] Звукові шуми в радіоп'єсі виконують важливу художню функцію – вони підкреслюють ключові елементи дії та обстановки, набуваючи символічного значення в контексті літературного твору. Виступаючи як самостійний естетичний елемент, шуми збагачують твір додатковими звуковими барвами та створюють яскраві образні характеристики. За допомогою монтажу ці звукові елементи поєднуються у різноманітні виразні комбінації, що сприяє формуванню цілісної звукової картини твору.

Монтаж є ключовим інструментом формування звукового образу в радіоп'єсі. Його функціональність охоплює широкий спектр творчих завдань: від технічних прийомів до глибокого художнього впливу. Основні напрямки використання монтажу включають: компактне скорочення тексту, вільне переміщення документальних фрагментів у поєднанні з авторським матеріалом, ущільнення часового простору. Монтаж дозволяє створювати унікальні звукові фони та декорації відповідно до творчого задуму, формувати різноманітні часові та просторові плани.

Важливими прийомами монтажу є використання контрастних виразних засобів, зіставлення смислових та психологічних ситуацій, застосування асоціативних, послідовних та паралельних технік розвитку сюжету. Кінцева мета такої роботи – створення цілісної, художньо довершеної композиції радіотвору.

У п'єсі радіоприймач символічно втілює образ Москви як центру влади, що через постійне транслявання «московської музики» та різноманітних повідомлень здійснює тотальний контроль над суспільством. Через гучномовець радіо проникає у свідомість людей, стаючи невід'ємною частиною їхнього повсякденного життя. Радіо постає як наскрізний інструмент впливу, що пронизує всі соціальні верстви, формує думки та керує діями людей. Воно фактично перетворюється на повноцінного учасника життя суспільства, постійно супроводжуючи та контролюючи кожен крок громадян.

2.2. Ознаки інтелектуальної драми в п'єсі «Жертва пані Маї»

Особливістю інтелектуалізму драматургії Уласа Самчука є її етична спрямованість, що проявляється через утвердження нерозривного зв'язку між моральними принципами та раціональним мисленням. У творчості автора моральні істини формуються не через емоційний досвід, а через чітке понятійне осмислення. Улас Самчук був поціновувачем літератури, зокрема й закордонної, він часто звертався до текстів Ж.-П. Сартра та А. Камю. Він розглядав їхні

тексти через призму постмодернізму, простежуючи інтертекстуальність п'єс і елементи міжтекстових конструкцій філософсько-інтелектуальних драм.

Використовуючи силу художнього слова, письменник прагнув спонукати читача до критичного переосмислення власних поглядів та світоглядних позицій, що б у кінцевому результаті мало б спровокувати певні якісні зміни у свідомості.

«Жертва пані Маї» (1940) – незавершена інтелектуальна драма, яка досліджує моральні та етичні виклики, що постали перед європейським суспільством на початку Другої світової війни. Твір розкриває проблему поширення нацистських ідей «Нової Європи» та їхнього впливу на світогляд людей того часу.

Головною героїнею драми є тридцятирічна Мая, яка має чітку життєву мету – знайти ідеального чоловіка та народити здорових і розумних дітей. Її перший обранець Альберт Сам, виконуючи службові обов'язки, вирушає за екватор, залишаючи її самотньою. У пошуках гідного партнера Мая розгортає складну любовну стратегію. Незважаючи на почуття директора підприємства Едуарда Гріна, вона розпочинає емоційну гру з пораненим фронтовиком Фріцом Кольбертом, який перебуває у відпустці.

Процес здобування особистого щастя ускладнюється існуванням двох любовних трикутників: Сам – Мая – Грін та Мая – Фріц – Ада. Додаткову драматичну напругу створюють особисті життєві принципи та філософські настанови головної героїні.

У центрі сюжету – критичне осмислення того, як європейський культ особистості став підґрунтям для зростання популярності нацизму. Драма протиставляє цим тенденціям гуманістичні цінності, наголошуючи на першочерговому значенні моральних принципів – порядності, чесності та взаєморозуміння між людьми. Пані Мая є прихильницею політики нацизму і це проявляється у її «місії». У розпалі дискусії з Фріцом та Гріном героїня заявляє: *«Я погоджувалась зі шановним Шпенглером лиш з тією коректою, що Європа Заходу сама по собі ще проробить певні еволюції. Захід підупаде... Англія й*

Франція будуть примушені випустити пальму первенства. Але є ще німці... Захід поширить свої границі і почне завмирати від голови, як риба... Від Іспанії. А поки дійде до Росії, тоді вже на Заході народяться нові новотвори... Хто зна які...» [34, с. 95]. І щоб запобігти неконтрольованим процесам, на думку Маї, необхідно їх заздальгідь контролювати, а на власному індивідуальному рівні, вона готова продовжувати німецький рід, хоч і з заувагою: «Для мене не все одно, мати яких і скільки дітей. Я мушу мати їх від вибраного мужа» [34, с. 96].

За твердженням Юрія Борєва, концепція терміну «інтелігент» базується на низці фундаментальних принципів: прагнення до універсального та цілісного знання, ідеї всеєдності та соборності, важливість солідарності та взаємодопомоги. [5] У центрі цього вчення – поняття симфонічної особистості, віра в загальне воскресіння, поєднання істини зі справедливістю та особлива етика любові до далекого. Універсалізм у цій системі поглядів постає як шлях до утвердження гуманістичних цінностей та відмови від насильства.

Драматична творчість Уласа Самчука відзначається яскравими рисами інтелектуального спрямування. За визначенням Ю. Борєва, інтелектуальна драматургія має свої особливі характеристики: дійові особи втілюють авторський задум через художню призму, твір досліджує нагальні суспільні питання через призму раціонального аналізу, а світ у такій п'єсі поєднує реалістичні та умовні елементи.

Особливістю інтелектуальної драми є те, що в ній на перший план виходить не просто протистояння персонажів, а зіткнення їхніх світоглядних позицій та ідей, які вони обстоюють і демонструють. Головний акцент не на відтворенні типових характерів у звичних обставинах, а на всебічному розкритті певної проблематики у всій її складності та різноманітності проявів. За словами Ю. Борєва, інтелектуальна драма «прагне не стільки правдиво показати типові характери, які діють у типових обставинах, як розв'язати ту чи ту проблему в усій її багатогранності» [5, с.99].

Як зауважив Б. Брехт, посилення інтелектуальної складової у мистецтві було реакцією на надмірну емоційність. У період панування фашизму, коли відбувалося культивування емоцій та пристрастей, митці свідомо підкреслювали важливість раціонального підходу у своїх текстах [41].

Драматичний твір «Жертва пані Маї» спонукає читача до глибокого осмислення світоглядних та філософських питань. Цій п'єсі притаманні такі риси: зосередженість на злободенних проблемах, плавний перехід від зовнішніх подій до внутрішніх переживань, діалогічність, багатий підтекст та символізм.

Сюжетна лінія, що починається з простої розповіді про бажання пані Маї створити сім'ю з гідним чоловіком та народити дітей, поступово трансформується у серйозну інтелектуальну дискусію про призначення особистості та народу в сучасному світі. У Самчук створив драму, де побутові деталі відходять на другий план, поступаючись місцем глибоким екзистенційним питанням та духовним конфліктам. Унікальна багатоголосність твору формується завдяки тому, що кожен герой виражає власні переконання та погляди. У контексті драми, думка трансформується в особливу форму словесної дії, набуваючи характеру інтелектуального узагальнення. Тут буде доречно навести у приклад продовження вищезазначеного діалогу пані Маї та Гріна навколо місії, яку поставила перед собою головна героїня:

«Грін: ...Держава за кожну дитину нагороджує матір, що спромоглася на такий героїзм... Витворились титули почесних матерей. А дітей як не було, так і нема. Правда... Щось трошечки поліпшилось... Деся якийсь партійний ортодокс вступив таку штуку, що змусив жінку родити... Це остання ставка. Інстинкт родження втрачений. Його природа надщерблена. Страх перед дітьми збільшується. Ми лиш оворимо...

Мая: (піднесено). Пане Грін. З вас говорить песемізм, дефетизм, розчарування. Чому так думаєте? Чому говорите про інстинкт? Ми ж управили наші інстинкти у всіх відношеннях. Чому не можемо управити їх тут? Я хочу мати дітей. Але я не дикунка, яка віддається своєму п'яному чоловікові лиш тому, що він п'яний і що він її переможе...» [34, с. 96-97]

«Жертва пані Маї» належить до жанру інтелектуальної драми, що підтверджується наявністю у творі філософської проблематики, зокрема осмислення ідеї Нової Європи. Хоча головною героїнею виступає проста жінка з провінції, якій бракує чітких переконань та глибини мислення, твір виходить за межі простого зображення її історії.

Драма спонукає читацьку аудиторію, передусім молодих українок, до роздумів про власне майбутнє та критичного переосмислення так званих «європейських цінностей». Відсутність чіткої розв'язки у цьому філософсько-інтелектуальному творі створює типологічні паралелі з пізнішими зразками української та світової драматургії.

У драмі простежується складний процес означування, де автор демонструє багаторівневий аналіз ігрового простору. Дослідження охоплює різноманітні площини: мову, структуру твору, характери персонажів, змістове наповнення, текстуальні особливості, концептуальний аналіз та інтерпретацію культурних і комунікативних кодів.

Автор дотримується специфічних драматургічних прийомів, які створюють особливий ігровий простір. Це дозволяє змодельовати реальність спогадів героїв та переосмислити пережите через інструментальну гру. Комунікація з глядачем відбувається через різноманітні художні техніки: пародіювання, іронію, незавершені репліки та несподівані сюжетні повороти, що руйнують звичні глядацькі очікування.

У тексті також досить часто трапляються гіпертекстуальні елементи – посилення на певні явища чи факти стосовно різних сфер соціального життя. У драмі можемо прочитати інтерпретації або ж і самі формулювання ідей відомих філософів таких як Ф.Ніцше, А.Шопенгауера, О.Шпенглера. Серед згадок літературних діячів варто згадати англійського класика Роберта Грейвса. Наявні обговорення особистого життя відомих історичних осіб: Наполеон Бонапарт і Жозефіна та леді Гамільтон і Гораціо Нельсон. Головні герої також коментують експерименти з омолодження у сфері біології – французький хірург Сергій Воронов.

Драматичні діалоги у творі вражають своєю художньою довершеністю та різноманітністю побудови. Вони варіюються від коротких, динамічних обмінів репліками до розгорнутих епічних розмов, що відображає природний талант автора як оповідача.

Особливістю діалогів є їх багатоплановість: вони наповнені прихованими значеннями, натяками, містять елементи полеміки, відсилання до інших текстів, а подекуди й іронічні та скептичні нотки. Розвиток дискусій між персонажами непередбачуваний – істина народжується безпосередньо в процесі обговорення.

Важливу роль у структурі діалогів відіграють паузи, особливо помітні в третій дії, які створюють додатковий змістовий пласт. Підтекст розкривається поступово, в міру розвитку сюжету, а деякі приховані смисли залишаються нерозгаданими. Інтрига підсилюється незвичним початком драматичного твору: початком судового засідання.

«Жертва пані Маї» – п'єса нон-фініто і це є жанровим ускладненням цього тексту. Драма має відкритий фінал і це доволі сильно збуджує фантазію читача, оскільки початок п'єси зображує нам пані Маю перед судовим засіданням. Реципієнт робить логічний висновок, що певні дії чи слова головної героїні і є приводом для судового дійства. Емоційний стан і поведінка підсудної також досить сильно відрізняються, якщо простежити її на початку драми і у перших двох діях.

Багато дослідників вважають цю драму недописаною, а причиною цього вважають брак часу: «змушений був наполегливо заробляти кошти для життя на посаді рахівника й оператора при триангуляційному відділі Міністерства фінансів у Празі» [34, с. 29]. Ще однією з ймовірних причин незавершеності драматичного тексту є проблеми зі здоров'ям автора: «поряд із датою на титульній сторінці зшитка письменник зазначив: “під час хвороби”». [34, с. 29]

У статті «Просторові координати метадраматичної поетики п'єс Уласа Самчука» О.Вісич описує альтернативну думку: «формально у драмі є всі три дії, заявлені на початку, а остання з них завершується характерною вказівкою “Завіса”, вона, справді, має ознаки поетики нон-фініто, що вочевидь, можна

пояснити специфікою драматичного конфлікту». [11, с. 63] Можемо припустити, що автор свідомо не дописав драму, аби залишити простір для уяви читача.

Драматичний конфлікт твору зосереджений на морально-етичних колізіях, які набули особливої гостроти в європейському суспільстві напередодні та під час Другої світової війни. Центральними темами постають нацистські концепції Нової Європи, проблеми расової ієрархії та місця різних народів у світовій системі.

Звернення до цих питань у 1940 році становило значне творче новаторство. У. Самчук фактично випереджав свій час, порушуючи теми, які пізніше детально розкриває у власній публіцистиці та мемуарах воєнного й повоєнного періодів.

Письменник свідомо піддає героїв випробуванням, маючи на меті перевірити стійкість їхніх переконань та спрогнозувати подальші життєві траєкторії. Головне завдання драми — спонукати сучасників до критичного осмислення навколишньої реальності та нових ідеологічних концепцій, які претендують на абсолютну непогрішимість.

Головна героїня драми є носієм провокативних поглядів щодо різноманітних суспільно значущих тем: справедливість війни, расова чистота, культурна ієрархія народів, подолання біологічних інстинктів та активна життєва позиція у досягненні особистого щастя.

Інші персонажі драми залучаються до дискусії не стільки з метою заперечення її тверджень, скільки для презентації власних світоглядних позицій. Драматург свідомо створює комунікативний простір, де кожен герой розкриває свої морально-етичні принципи через зіставлення задекларованих ідей з конкретними життєвими вчинками.

Текст вибудовується як складна інтелектуальна модель, де думка постає не лише словесною конструкцією, а й випробуванням характерів на автентичність і послідовність. У драмі досить часто спостерігаємо зміни у поведінці певних героїв п'єси, спровоковану тими чи тими факторами. Загадкою стає лише невідповідність образу пані Маї на початку та наприкінці п'єси.

Улас Самчук устами своїх персонажів відстоює різні позиції з погляду на тогочасну ідеологію, яка панувала в Європі, а «в основній частині п'єси автор намагається зберігати авторський нейтралітет, зобразити глибину позиції кожного з персонажів, які висловлюють амбівалентні, а подекуди й радикальні погляди». [11, с. 63]

У драмі Самчука представлено складну інтелектуальну модель суспільної комунікації, де головна героїня виступає каталізатором глибоких світоглядних дискусій про фундаментальні соціокультурні проблеми. Автор створює унікальний комунікативний простір, який дозволяє персонажам розкрити власні морально-етичні принципи через діалог, демонструючи діапазон тогочасних європейських інтелектуальних позицій. Драматург майстерно балансує між різними ідеологічними перспективами, уникаючи прямолінійної авторської оцінки, натомість пропонуючи читачеві/глядачеві самостійно осмислити складність представлених світоглядних конструкцій та еволюцію характерів у контексті суспільно-політичних трансформацій доби.

2.3. Жанровий синтез у драмі «Шумлять жорна»

Наприкінці XIX століття Бернад Шоу запропонував новаторський погляд на драматургію. Він стверджував, що найдоцільнішим форматом сучасної драми є така п'єса, де головною рушійною силою виступає дискусія. У такому творі сюжетні події слугують основою для глибокого обговорення актуальних суспільних, політичних, філософських та етичних питань. При цьому авторська позиція чітко простежується через розвиток дії та промови персонажів-резонерів, які виражають ключові ідеї драматурга.

Епічна драма виникає, коли взаємозв'язки між суб'єктом та об'єктом набувають певної структурної форми. Окремі характеристики епічної драми не лише визначали сюжетну композицію, але й впливали на жанрові особливості твору. Особливістю таких драм є насамперед їхній притчовий характер та

символічне авторське бачення, внаслідок чого п'єси сприймаються передусім як засіб донесення ідейного послання автора.

Драми Уласа Самчука наповнені інтелектуалізмом, обговореннями про проблеми тогочасного суспільства, роздумами про майбутнє. П'єсу «Шумлять жорна» Уласа Самчука можемо класифікувати як драму-дискусію, адже вона має усі її ознаки. Драматичний твір У. Самчука «Шумлять жорна» висвітлює події боротьби українського народу під час німецької окупації 1942 року. Драма набуває особливої актуальності в контексті сучасних подій, демонструючи паралелі між історичним минулим та сьогоденням.

Первісна назва твору – «Любов і ненависть» – відображала складні стосунки між закоханими в умовах воєнного часу. Згодом автор замислився над назвою «Жорна», натхненний народною піснею з рядком про шум жорен. Цей образ виявився надзвичайно символічним і влучно передавав драматичну атмосферу життя українців під німецькою окупацією. Більше того, сама пісня стала своєрідним актом спротиву, адже народилася як відповідь на заборону окупантів використовувати традиційні млини та жорна.

У п'єсі яскраво відображено оптимістичне бачення автора щодо майбутнього України. Письменник глибоко вірив у незламність українського народу та неминучість здобуття державної незалежності. Така щира віра в українську державність особливо цінна сьогодні, коли національний простір зазнає впливу проросійських сил.

Сюжет драми розгортається на тлі німецької окупації 1942 року. Українське суспільство, особливо його інтелігенція, опиняється у складній ситуації подвійного тиску – з боку німецького та більшовицького режимів. Обидві окупаційні сили намагаються розширити свій вплив через мережу агентів та систему доносів.

Пошуки прихованих ворогів призводять до розколу навіть на рівні родинних зв'язків. Розв'язка настає тоді, коли викритого ворога віддають під суд Української Підземної Держави. Саме в цей момент українці усвідомлюють марність очікувань, що хтось інший допоможе їм створити власну державу. За

баченням У. Самчука, подолати моральну кризу поколінь, які пішли хибним шляхом та втратили віру в добро і справедливість, можливо лише завдяки незламному народному духу.

Дійові особи цієї п'єси є носіями різних ідеологій, впродовж п'єси вони виголошували те, у що вірять. Складається враження, що Андрій – рупор здорового глузду і проєкція самого Уласа Самчука.

« Андрій:...Бо ворог знає, що саме ви, ваші підозріння, ваша паніка – є для нього капіталом. Вас легко спровокувати, вас легко вивчити. Ніхто не сумнівається у вашому патріотизмові, але в своїй агітації ви тратите почуття міри, не відчуваєте границь можливого й неможливого, віддаєтесь пристрасти...

...

Андрій: Тому, що ви мені не вірите – ось чому. Тому, що ваш погляд бачить і не бачить – ось чому. І саме тому ви... Саме ви... Слабе місце... Місце для розкладу... Гніздо недобрих бацил...До вас легко увійти всередину, розложити вас недовір'ям до всіх, наитовхнути вас на ближнього, на брата, на кожну людину» [34, с.165]

Твір настільки глибоко особистий, що легко сприймається як автобіографічний, оскільки автор пропустив усі описані емоції крізь власну душу. Після публікації першої дії драматург отримав пристойну винагороду, проте його фінансові очікування були вищими. Насправді митцеві хотілося не стільки заробити, скільки побачити свій твір повністю опублікованим і поставленим на сценах по всьому світі.

Творчий метод драматурга повністю відповідав літературним стандартам свого часу. Його твори досягали вагомих художніх узагальнень і набували символічного забарвлення, що послідовно розкривало життєствердну концепцію У. Самчука та підкреслювало торжество буття в усіх його проявах. Більше того, письменник майстерно виклав у своїй п'єсі теми та ідеї, які були неприйнятними для тогочасної влади.

Важливою характеристикою епічної драми є зображення значущої історичної події, де головний персонаж постає не просто індивідуальністю, а уособленням колективного досвіду. Герой у такому творі перетворюється на носія конкретних історичних, соціальних та ідеологічних тенденцій свого часу, по суті, набуваючи статусу «суспільної функції», як стверджував Борев.

Важливою епічною ознакою твору є його дискусійний характер. За переконанням драматурга, сучасна драма втрачає сенс без гострої полеміки та принципівих смислових конфліктів. П'єса, яка не провокує інтелектуальної дискусії, більше не може вважатися глибоким мистецьким твором.

У своєму творі Улас Самчук порушує теми, які безпосередньо хвилюють аудиторію, але робить це вкрай делікатно, «образи-типи ... репрезентують певну авторську інтенцію» [41, с. 253]. Автор зображує схильність суспільства до продажності. Цей висновок робимо з діалогу редактора Євгена:

«Ір: Євгене? Ви чим співаєте? Баритоном? Басом?»

Євген: І тим, і другим – залежно від політики.» [34, с.172]

Дискусійний формат п'єси перетворює глядача з пасивного споглядача на активного учасника дійства, даючи йому можливість самотійно осмислити порушену проблему. Драматург тонко маніпулює совістю людини, змушуючи її після перегляду відчувати внутрішній дискомфорт. За влучним виразом Б. Шоу, глядач перетворюється на "злочинця в театрі", адже зміст та перебіг подій неминуче турбує його сумління, провокує глибоку внутрішню рефлексію. [41]

У драмі «Шумлять жорна» автор проголошує ідею марності сподівання на чужу допомогу, натомість мораллю цієї п'єси стає заклик покладатись лиш на себе. Герої п'єси часто сподівались, що з приходом тих чи тих сил до влади, їхнє життя зміниться на краще, а головною причиною довіри була земля. Усі знають, що для українця земля – найцінніше.

«Данило: Ееех! Сволота! А могли світ спасти!»

Іван: Ен-Ка-Ве-Де?

Данило: Яке там енкаведе! Ота німчура проклята.

Іван: Видно їм не суджено!

Данило: А їх ждали!

Клавдій: А чи не так само ждали енкаведе?

Данило: Мовчить вже краще... На нас стихаєте... Підкинули нам те щастя, знали, що за землю мужик душу продасть чортові... Землю ж обіцяли! Землю! Чуєте? Землю!» [34, с. 194]

Улас Самчук вдало використовує метадраматичний прийом у п'єсі «Шумлять жорна» – «театр в театрі». Цей метод являє собою «перенесення драматичної дії повністю або частково за межі традиційної локації сцени у гримерки, на площі, у природні середовища, а також використання інтермедіальних вставок на кшталт радіо- та телеетерів, концертів тощо». [11, с. 63] Цей прийом яскраво змальовано у третій дії, сцені суду, де реципієнт спостерігає за судовим засіданням посередньо. Основні події суду розгортаються поза сценою, а глядач сприймає їх опосередковано - через емоції та діалоги свідків, чії репліки й розкривають хід судового процесу.

«Відчиняються всі зовнішні двері, всі віконниці... Появляються голови. Люди витягаються, стають на пальці. Зброя, яскраве світло...

Голос: Я його бачу! О! О! Бачиш? Сидить?

Другий: Де? Де?

Інший: Так, так, так! Бачу, бачу! Опустив очі!

Інший голос: Михайлюк, Михайлюк! Говорить Михайлюк!

Голоси: Тихо! Тихо там!» [34, с. 204]

Устами Андрія Михайлюка Улас Самчук проповідує нову ідеологію: віру в людину. Релігійні погляди Андрія демонструють характерні риси ітсизму, оскільки він демонструє скептичне ставлення до різноманітних форм віри в Бога та відмовляється приймати будь-які традиційні релігійні вірування.

«Андрій: Так добре знаю цілу ту байку. Ідеології! Віри! Знаю! Але й я маю свою віру і свою ідеологію, коли хочете знати. Моя віра – віра в... Вибачте, але я все-таки скажу: в людину! Я не вірю, що ми всі обернулися в потвор!» [34, с.159]

Ще однією «хворобою» суспільства і тогочасного, і сучасного є внутрішня ницість, яка проявляється у наших слабкостях:

«Агент! Знаю, знаю! Але ми цих агентів маємо не лише між нами, ми їх маємо в собі. В мозку, в душах, серцях. Затуманюємо ясність погляду, утруднюємо можливість звільнення. Не звільнимось від насилля так довго, як довго будемо боятись». [34, с.159] Людині легко бути сильною тоді, коли ззовні немає чинників, які це ускладнюють. Але як тільки вони з'являються – людина має робити вибір і чимось жертвувати.

Замість нав'язування моралі чи повчань, Улас Самчук прагне активно залучити глядача до діалогу. П'єса є глибоким соціальним дослідженням, що відображає кризовий стан суспільства, яке вичерпало свої ресурси і перебуває на межі повного краху.

Драматургійна стратегія автора трансформує театральне дійство, перетворюючи глядача з пасивного спостерігача на активного співучасника подій. П'єса надає реципієнтові простір для самостійного критичного осмислення порушених проблем, спонукаючи до глибокої особистісної рефлексії.

Творчі експерименти автора з жанровою формою у п'єсі "Шумлять жорна" цілком відповідають загальним тенденціям розвитку української і світової драматургії ХХ століття.

Висновок до 2 розділу

Радіоп'єса «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!» постає унікальною формою драматичного мистецтва, народженою революційними змінами в інформаційному просторі. Її основними сюжетотворчими особливостями є звук, слово, музика, шуми та монтаж, які забезпечують цілісність художньої комунікації.

Одноактівка "Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!" Уласа Самчука є глибоким художнім осмисленням соціально-політичної ситуації кінця 1920-х років, що демонструє творчу орієнтацію автора на кращі здобутки світової драматургії.

Інтелектуалізм Уласа Самчука характеризується виразною етичною спрямованістю, де моральні істини формуються через раціональне осмислення, а не емоційний досвід. Письменник прагне активізувати критичне мислення читача, спонукаючи до переосмислення світоглядних позицій.

П'єса "Жертва пані Маї" постає унікальним інтелектуальним дослідженням морально-етичних викликів європейського суспільства напередодні Другої світової війни, розкриваючи механізми поширення тоталітарних ідеологій та їхній вплив на індивідуальну свідомість. Мета інтелектуальної драматургії У. Самчука - не стільки змалювати типові характери в звичайних обставинах, скільки всебічно розкрити складну проблематику в усіх її проявах. Драматичні твори У. Самчука демонструють прагнення до поглибленого інтелектуального аналізу дійсності через художню форму.

П'єса "Жертва пані Маї" є глибоко інтелектуальним драматичним твором, який виходить за межі простого сюжетного оповідання. Основні художні особливості п'єси включають: проблемність та актуальність порушених питань, психологічну глибину зображення внутрішнього світу персонажів, майстерне використання діалогічної форми для розкриття авторської думки, наявність складного підтексту та символічних узагальнень

Творчий метод У. Самчука демонструє глибоке розуміння літературних тенденцій свого періоду. Його драматургічний доробок характеризується унікальним поєднанням художніх прийомів, що дозволяють створювати твори з потужним символічним навантаженням та життєствердною концепцією.

П'єса постає як глибоке соціальне дослідження, що відображає системну кризу суспільства, яке вичерпало внутрішні ресурси та перебуває на межі повного краху. Драматург майстерно використовує дискусійний формат, який змушує глядача самостійно осмислювати порушені проблеми, викликати внутрішню рефлексію та переживати складні емоційні стани. Таким чином, п'єса "Шумлять жорна" постає не просто мистецьким твором, а складним соціально-психологічним інструментом впливу, який руйнує усталені театральні канони та пропонує глядачеві принципово новий рівень емоційної та інтелектуальної взаємодії.

Драматургічна техніка Самчука характеризується лаконічністю, щільністю композиційної структури та особливою увагою до мовленнєвих засобів, зокрема інтонації як визначального елемента комунікативної своєрідності.

РОЗДІЛ 3. АНТРОПОПОЕТИКА П'ЄС ДРАМАТУРГА

3.1. Антропологічні виміри персонажної системи: людина в драматичному просторі

Антропологічні дослідження дають змогу простежити взаємозв'язок між літературним текстом і соціокультурним середовищем, в якому цей текст створюється. Такий підхід до вивчення текстів збагачує літературознавчий аналіз, надаючи можливість досліджувати різні особливості написання та сприйняття творів, простежувати соціальні ролі, механізми формування ідентичності та культурні комунікації, які відображаються в художніх творах. Це сприяє не лише більш глибокому розумінню літературних текстів, але й розкриттю складних взаємодій між індивідом, суспільством та культурою.

Антропологічні виміри персонажної системи в драматичному просторі зумовлюють складну діалектику між індивідуальною екзистенцією та соціокультурними детермінантами, де кожен персонаж постає унікальним антропологічним феноменом. Персонажі у драматичному просторі є носіями культурних кодів, екзистенційних станів, комунікативних особливостей. Драматичний простір постає унікальним антропологічним полігоном, де людина розкривається через діалоги, внутрішні рефлексії, у зіткненнях світоглядних позицій. Персонаж трансформується з пасивного об'єкта оповіді у активного дослідника людської природи, який через власну динаміку розкриває глибинні виміри буття.

У п'єсі «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!» всього шість персонажів, що робить систему дійових осіб місткою та компактною. Така продумана лаконічність дозволяє автору створити яскраві, виразні характери, де кожна риса персонажа несе важливе смислове значення, а другорядні деталі повністю відсутні. Драматичний простір п'єси постає унікальним антропологічним полігоном, що розкриває складні взаємодії між особистістю, владою та системними трансформаціями радянської доби.

Центральним антропологічним феноменом твору є образ Ларі, який репрезентує складну трансформацію революційної особистості в умовах інституційної деградації. Її характер виходить за межі індивідуальної біографії, перетворюючись на колективну матрицю соціальної поведінки радянської номенклатури.

Автор знайомить читача з головною героїнею через детальну художню ремарку, де подає не лише її зовнішній вигляд, жести та поставу, але й розкриває особливості її комунікації та емоційний стан: *«Рухи нестійкі, залежно до потреби, часом пластично-м'які, котячі, часом різкі – рвучкі. Така ж і мова, вона підступна, ласкаво-горлова, що манить ніби русалка, але й наказує і то навіть гостро наказує»* [34, с. 43] Ця ремарка має глибоке символічне навантаження – вона натякає на складне минуле жінки, пов'язане з її більшовицькою діяльністю, а також підкреслює її сильний характер, рішучу вдачу та непереборну енергійність. Улас Самчук зображує героїню як особистість, якій притаманна духовна інертність. У характері Ларі домінують тілесні бажання: *«полягається еластично, поволі»* [34, с. 43], *«сідає на шезлонгу по-турецьки»* [34, с. 45], *«плигає з шезлонгу просто йому на коліна»*. [34, с. 45] Тілесність героїні набуває символічного значення – її фізичні бажання постають механізмом компенсації екзистенційної порожнечі, а нестримний потяг до молодого Владлена розкриває деструктивні моделі владних відносин:

«Л. (Встає і ловить його). Ти дійсно божевільний. Ну, схаменися, сядь хлопчику мій, ну будь же цяця. Сядь! (Поволі садовить його в фотель, сама вмощується в нього на колінах. Гладить його волосся) Мій хлопчику, спокійся. (Гладить як дитину, пригортає голову до грудей, зазирає у віча, ластиться)» [34, с. 62]

Її життєві пріоритети зосереджені на матеріальному – вона захоплюється непотрібними дрібницями та прагне розкішного життя, безвідповідально витрачаючи кошти. У першому діалозі між Ларею і Чортомоловим читач знайомиться зі справжнім еством Ларі, уривками її біографії. Перед нами постає

жінка, яка обстоює політику терору, боротьбу проти супротивників (класових та політичних).

Борис Чортомолов «відтіняє» свою дружину, як пише І. Руснак [34, с. 11]. У ремарці автор подає його як поважного чоловіка у літах, з довірливими, щирими очима, який читає автобіографічну книгу «Червоний граф» потомка російського полководця О. Стенбока-Фермора. Коли він намагається розпочати розмову на політичні теми, то зустрічає цілковите ігнорування з боку Ларі. Натомість їхні розмови з дружиною зводяться до обговорення побутових дрібниць: як поводить ся собака директора копальні пана Кравзе, що відбувається в родині Кравзів, візити до перукаря, скільки грошей витрачено на трикотажні вироби та подібні буденні справи.

Борис Чортомолов постає носієм специфічної чоловічої ідентичності радянської номенклатури. Його штучна інтелектуальність маскує внутрішню порожнечу, а ілюзія причетності до історичного процесу втілюється в читанні автобіографічних текстів. Комунікативна пасивність виступає механізмом психологічного захисту, унаочнюючи глибинні трансформації чоловічої суб'єктивності в тоталітарній системі.

Особливого антропологічного значення набуває образ Владлена, який концентрує транзитивний стан молодого покоління. Він контрастує з образом Ларі, викриваючи не лише її особисту моральну деградацію, але й демонструючи аморальність усієї більшовицької системи цінностей. Перебування в Європі відкрило юнакові очі на існування справжніх – істини, щастя, моралі та святості. Він усвідомив, як революційна дійсність поступово витіснила проголошені більшовиками ідеали, призвівши до спотворення фундаментальних понять, коли високі прагнення змішалися з бандитизмом, а межа між ними стерлася. Досвід Владлена репрезентує болісний конфлікт між ідеологічними настановами та екзистенційною реальністю. Перебування в Європі стає для героя простором деконструкції радянських міфів, а моральна рефлексія перетворюється на інструмент спротиву системі.

Другорядні персонажі – Розенфельд та німа служниця – постають складними антропологічними конструктами, що репрезентують різні стратегії адаптації до системного насильства. Розенфельд уособлює інституційну лояльність, тоді як німа служниця втілює метафору колективного травматичного мовчання пригнобленої нації.

Таким чином, п'єса «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!» перетворюється на складний антропологічний документ. Твір фіксує глибинні механізми деформації особистості в тоталітарній системі, унаочнює стратегії виживання та спротиву, демонструє трансформацію культурних кодів та моральних орієнтирів. Драматичний простір розкриває парадоксальну діалектику між індивідуальною екзистенцією та системними обмеженнями, де кожен персонаж стає унікальним антропологічним маркером радянської доби.

Драма «Жертва пані Маї» розкриває глибокі антропологічні виміри суспільства середини ХХ століття, де особистісні прагнення перетинаються з домінантними соціокультурними парадигмами. Пані Мая репрезентує типаж жінки, яка усвідомлено розглядає шлюб не лише як особистісний вибір, але й як стратегічний біосоціальний проект продовження роду в контексті расової та культурної селекції. Її чоловік, Альберт Сам, виконуючи військовий обов'язок офіцера, вирушив за екватор. У пошуках гідної заміни Мая розглядає кандидатури серед свого оточення. Вона ігнорує почуття Едуарда Гріна, директора великого підприємства, натомість розпочинає любовну гру з Фріцом Кольбертом, який тимчасово повернувся з відпустки після поранення на Східному фронті.

Пані Мая розмірковує над різноманітними питаннями: виправданістю війни, расовою чистотою, перевагою німецької культури над східними народами, подоланням примітивних інстинктів розмноження та активними пошуками особистого щастя. Інші дійові особи драми залучаються до цих дискусій не так для того, щоб спростувати її погляди, як для того, щоб представити власне розуміння обговорюваних проблем.

У драмі персонажі розподіляються на дві контрастні групи залежно від ставлення до головної героїні та центральної колізії: Фріцу та Маї протистоять Едуард Грін та Ада. На початку твору Грін постає закоханим у Маю персонажем, який визнає вищість її культури та не прагне «псувати її добру расу» [34, с. 25]. Перші дві дії формують його образ переважно через стосунки з головною героїнею та її роздуми про цього незвичного залицяльника.

Проте в третій дії відбувається кардинальна трансформація образу директора заводу. Позбувшись ілюзій щодо особистого щастя, Грін демонструє глибоку іронію та критичне ставлення до пафосних промов про «Нову Європу». Його монологи викривають удавану величність та порожнечу гучних декларацій, що не підтверджуються реальними діями:

«Грін. ... Світ який був, такий і лишився. Біда була, біда є. Багаті були, багаті є. Нещасні були, нещасні є... Що змінилось? Що? Убрання, одяги, відзнаки, вивіски... Але що по суті? Де є ті раї, ті обіцяні землі, ті кімнати з чистого неба, ті нові доби? Їх нема, бо вони не могли бути... Бо на землі нема ні раю, ні пекла. То все в уяві, чи у нашій душі, чи у нашій істоті... Ми можемо завести себе і у пекло... Ми можемо досягнути раю. Але це не тому, що якийсь там новатор так захотів... Що захотіли ми цього самі...» [34, с.124]

Грін оголює лицемірство навколишніх, вказуючи на розрив між проголошуваними ідеями та справжніми намірами. Його характер уособлює образ звичайної людини, яка критично сприймає панівну ідеологію. Можливо, деякі його судження є авторською проекцією самого Уласа Самчука, для якого визначальними були розум, життєва снага та здатність «міцно жити». Можемо стверджувати, що образ Едуарда Гріна демонструє еволюцію індивідуальної свідомості від беззаперечного сприйняття панівної ідеології до критичної рефлексії. Його трансформація є знаковою для розуміння механізмів деконструкції суспільних міфів та подолання колективних стереотипів.

Серед персонажів драми найменш яскраво змальовано образ Ади, подруги головної героїні. Вона постає як життєрадісна та безтурботна особа, проте надто приземлена і байдужа до політики. Її інтереси обмежуються стосунками з

чоловіками, модними капелюшками та легкою музикою. Її нечутливість, а можливо й жорстокість, проявляється в епізоді, коли вона імітує гру пальцями перед Фріцом, який втратив кілька пальців на війні. На відміну від Гріна, який вступає в суперечки з паном сотником, Ада не спроможна дати інтелектуальну відповідь на погляди Маї. Згодом їхня дружба переросте у ворожнечу через почуття до Фріца: Ада кохає його, але він захоплений Маєю, яка, попри свої почуття до Сама, не збирається відмовлятися від расово привабливого чоловіка і готова боротися за право стати його дружиною.

Зіставлення жіночих типажів Маї та Ади надзвичайно показове: якщо Мая демонструє раціональний, майже науковий підхід до вибору партнера та продовження роду, то Ада репрезентує більш традиційну, інстинктивну модель поведінки, зосереджену на безпосередніх життєвих задоволеннях. Їхнє протиставлення розкриває внутрішню диференціацію жіночих стратегій у складний історичний період.

Таким чином, антропологічний вимір твору розкривається через систему комунікативних практик персонажів, де кожен діалог та внутрішній монолог репрезентує не лише особисті прагнення, а й глибинні культурні коди. Ставлення до війни, расової «чистоти», міжособистісних стосунків постає як складний симптом колективного несвідомого, що формує індивідуальні стратегії виживання та самореалізації. Драма «Жертва пані Маї» таким чином постає не стільки сюжетним нарративом, скільки глибоким антропологічним дослідженням, що розкриває механізми формування індивідуальної та колективної свідомості в переломний момент європейської історії.

У драмі «Шумлять жорна» Улас Самчук досліджує глибинні антропологічні виміри людської поведінки в умовах окупації, розкриваючи складні механізми колективної психології та індивідуального вибору. Твір являє собою масштабне антропологічне дослідження спільноти, яка перебуває під тиском екстремальних історичних обставин, де кожен персонаж стає своєрідним мікрокосмосом людських стратегій виживання та спротиву. Центральною антропологічною проблемою драми є дослідження механізмів адаптації та

травматичної взаємодії особистості з репресивною системою. Автор розглядає людину як елемент складної соціальної системи, де межі між колаборацією, опором і виживанням стають надзвичайно хиткими. Персонажі постають не як статичні носії певних ідеологічних позицій, а як динамічні суб'єкти, що постійно перебувають у процесі морального та психологічного переродження.

Персонажна система драми ширша, аніж у попередніх п'єсах. Основна дія розвивається у діалогах між Андрієм Михайлюком (громадським діячем), Петром Івановичем (фото-репортером), їхніми дружинами (по сумісництву подругами), Клавдієм (професором-політиком) та Євгеном Лисиком (редактором).

Головний герой драми, Андрій Михайлюк, має багато спільного з самим автором. Він впливова особа в українському місті під німецькою окупацією. Поруч з ним дружина Ната, яка є його опорою та довіреною особою. Навколо нього існує коло друзів і знайомих, які намагаються знаходити життєві радощі навіть у складних умовах. Серед цього оточення виділяється колоритна постать Клавдія – свого роду інтелектуала-одинака, який пережив жорстокі переслідування та цілковито зосереджений на політичній боротьбі. На противагу іншим персонажам, він не шукає щастя у повсякденних справах, а присвячує себе визвольному руху. Клавдій вважає підпілля єдиною можливою формою існування поневоленої нації.

Драматизм твору посилюється, коли Клавдій розкриває неприємну правду про оточення Михайлюка: серед них є більшовицькі агенти, причому підозра падає навіть на дружину головного героя. Проте Улас Самчук свідомо уникає спрощеної схеми «герой – зрадник». Михайлюк намагається збагнути психологію «ворога», усвідомлюючи, що більшість людей стають агентами не за власним бажанням, а через елементарне прагнення вижити в нелюдських умовах.

Принципова різниця між Клавдієм та Михайлюком полягає в методах боротьби. Клавдій схильний до радикальних викривальних дій, натомість Михайлюк вважає такий підхід деструктивним. Він переконаний, що пряма

конфронтація, агресивні підозри та паніка лише грають на руку окупантам, дозволяючи їм легко маніпулювати супротивниками. Ключова думка твору полягає в тому, що внутрішня боротьба є не менш важливою, ніж зовнішній опір. Треба звільнитися від страху, внутрішніх комплексів і руйнівних емоцій, які роблять народ слабким.

Кульмінаційним моментом драми є третя частина, де розгортається судове засідання над зрадником на ім'я Петро Іванович. Особливість сцени полягає в контрасті між штучною, політично вмотивованою атмосферою судового процесу та природним, споконвічним ритмом селянської праці – обертанням жорен, що перемелюють зерно. Символічним є протиставлення: з одного боку – буденна, циклічна праця селян, що уособлює неперервність життя, його автентичність та непорушність; з іншого – театралізований політичний спектакль у формі показового суду, який сприймається як штучна, майже демонічна маніпуляція людськими долями.

Драматичного напруження сцені додає емоційна розповідь дружини зрадника на ім'я Ір, яка розкриває трагічну історію морального падіння свого чоловіка. У контексті драматичних подій позиція Андрія Михайлюка постає особливо глибокою та всеохоплюючою. Він не прагне однозначного засудження зрадника, а намагається осмислити його вчинок у широкому соціальному контексті. Промова Андрія Михайлюка під час судового засідання демонструє глибокий психологічний підхід головного героя, який бачить за індивідуальним вчинком складні історичні та моральні процеси.

«Що можу сказати на захист цієї нещасної, загубленої людини? Лише те, що провина тут не особиста. Провина лежить на всіх нас – на наших батьках, дідах... Ми послухали хибних провідників, пішли манівцями, зрадивши найвищі духовні цінності. Ми вбили в собі віру в добро і правду...» [34, с.204].

Твір розкриває антропологію травми як колективного переживання, де особиста доля тісно переплітається з історичними процесами. Самчук показує, що в умовах окупації межі між злочином і виживанням стають надзвичайно

тонкими, а моральний вибір залежить від складної взаємодії індивідуальних психологічних настанов та суспільних обставин.

П'єса «Шумлять жорна» постає як глибоке антропологічне дослідження людської спільноти в момент історичного випробування, де кожен персонаж є унікальним носієм колективної травми та індивідуальної стратегії спротиву. Автор демонструє надзвичайно складну картину людської природи, здатної до моральної рефлексії навіть у найскладніших обставинах.

Отже, у драмах Уласа Самчука антропологічний вимір розкривається через глибоке дослідження людської природи в екстремальних соціально-історичних обставинах. Твори постають як складні психологічні студії, де персонажі перебувають у просторі постійного морального вибору, детермінованого не лише особистісними прагненнями, а й колективними травмами та історичними обставинами.

3.2. Моделювання повсякдення та роль предметного світу в п'єсах автора

Художньо-образна інтерпретація світу речей у п'єсах Уласа Самчука – це складна філософсько-естетична система, що має кілька важливих характеристик. Речі у драматичних текстах Уласа Самчука – не просто побутові предмети, а носії глибокого соціального та психологічного змісту. Кожен предмет має метафоричне навантаження, розкриває внутрішній світ персонажів, є своєрідним маркером історичної доби. Предмети побуту показують зміни в соціальній структурі, демонструють конфлікт традиційного та нового укладів життя, розкривають психологічні переживання персонажів через ставлення до речей. Предмети, які наповнюють драми Уласа Самчука – не просто фон, а активні учасники драматичної дії, вони несуть емоційне навантаження, допомагають розкрити внутрішній світ персонажів

Важливим фактором є ще й топографія речей, адже просторове розміщення предметів має символічне значення, предмети структурують

сценічний простір, створюють особливу атмосферу доби. Речі відображають соціальну стратифікацію, демонструють майновий стан персонажів. У п'єсах Уласа Самчука речі – це не просто предмети, а складні символічні конструкції, що несуть глибоке смислове навантаження, розкривають історичні трансформації та внутрішній світ персонажів.

Художньо-образна інтерпретація речей у Самчука – це складна багат шарова система, що виходить далеко за межі простої побутової деталізації. Речі стають потужним художнім засобом розкриття глибинних соціально-психологічних процесів, носіями колективної пам'яті та індивідуальних долі.

У драмі «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!» світ речей відіграє принципово важливу роль, оскільки відтворює матеріальну культуру художнього світу. Елементи інтер'єру, вбрання та особисті речі персонажів слугують потужним інструментом характеристики їхніх особистостей і світоглядних орієнтацій. Зокрема, деталі кабінету Чортмолова водночас характеризують власників приміщення та виражають авторське ставлення. У цьому просторі несподівано переплелися принади міщанського побуту з атрибутами радянської дійсності. Промовисті деталі змальовані так: *«під бронзу, столик до курення», «бронзова попільничка», «бронзової барви бюст Леніна»*. [34, с. 42] Остання деталь має особливе значення. Вона не просто підтверджує належність подружньої пари до радянської системи, а й концентрує авторську іронію. Найважливіший радянський символ, що виконував функцію свого роду ідеологічної ікони, виявляється виготовленим з того самого матеріалу, що й побутові речі – столик для куріння та попільничка.

Авторська ремарка на початку п'єси містить важливі просторові характеристики, які створюють глибокий психологічний підтекст. Простір кімнати навмисно звужений: важкі гардини закривають вікно, зачинені двері позбавляють можливості вільного переміщення, що призводить до відчутної атмосфери психологічної ізоляції. Штучне освітлення – численні лампи, розставлені в обмеженому просторі – підсилює відчуття внутрішньої

стисненості. Це не просто побутова деталь, а потужний художній прийом, що символізує: психологічну обмеженість персонажів, їхню беззахисність перед обставинами, задушливу атмосферу соціального тиску, внутрішню неможливість вирватися за межі існуючої системи. Ці художні деталі метафорично відображають духовну ситуацію персонажів – їхню неспроможність вийти за встановлені соціальні та психологічні кордони.

До світу речей також відносимо і радіо, Голосномовник радіоприймача, яке Улас Самчук долучив до персонажного ряду. Радіоприймач у драмі виступає потужним художнім засобом розкриття авторської концепції. Його постійний голос – «Слушайте, слухайте! Гаваріт Масква!» – набуває символічного значення в життєвому просторі усіх дійових осіб, найбільше – Ларі і Чортомолова.

Радіо виконує принципово важливі функції: воно є безпосереднім голосом Кремля, репрезентує тотальний інформаційний контроль, втручається в приватний простір персонажів. З'являючись серед побутових речей, радіоприймач стає метафорою духовного спустошення героїв. Голос Москви перетворюється на своєрідний акустичний символ системи, що руйнує особистісний простір і придушує будь-які прояви індивідуальної свободи. У своїй статті «Просторові координати метадраматичної поетики п'єс Уласа Самчука» О. Вісич зазначає: «...інтермедіальний образ радіо також виконує топографічну функцію, але із значно ширшими координатами. Зі зловісною іронією у центрі Європи звучать позивні “говорить Москва”, а пропагандистські етери формують советський ідейно-культурний простір. Для Владлена голосномовник, який автор навмисне розмістив “на книжковій шафі побіч бронзової барви бюсту Леніна” – символ безмовності України та інформаційної радянської гегемонії». [11, с. 63]

Радіо є наскрізним образом у драматургії Уласа Самчука, воно також трапляється і у п'єсах «Жертва пані Маї» та «Шумлять жорна». Саме в цих драмах Улас Самчук використовує його як засіб впливу на свідомість персонажів. Радіо виконує інформативну функцію і цим самим воно контролює

емоційні стани героїв, стає єдиним можливим джерелом доступу до інформації (воєнних звідомлень). У першій ремарці п'єси «Жертва пані Маї» радіо відкриває завісу читачеві, саме з оголошення, яке лунає з рупора, реципієнт розуміє ситуацію: *«Увага! Увага! Розпочинається судове загадкового чину пані Ганни Маї!»*. [34, с. 78]

Щодо п'єси «Жертва пані Маї», то тут є досить цікавим символом дверний дзвінок. Дія відбувається у будинку пані Ганни Маї. Аналізуючи її поведінку під час звуків дзвоника, можна помітити символізм цього образу. Дзвінок стає прообразом вісника, він дає знати головній героїні про чийсь прихід. Зазвичай звук дзвінка супроводжується певними емоціями, які виникають у хазяйки помешкання, часто це тривожність, страх очікування, передчуття. Тож в цьому випадку дзвінок має певну владу над мешканцями оселі. В іншому ж випадку розгляньмо епізоди, коли сама пані Мая натискає на гудзик. У цьому разі дзвінок – символ влади, зокрема над Лівією. Варто Ганні Маї натиснути дзвінок – одразу з'являється Лівія.

Отже, дзвінок у п'єсі постає складним символічним образом, що розкриває глибинні соціально-психологічні взаємовідносини персонажів та їхню екзистенційну динаміку. Цей побутовий предмет виходить далеко за межі простої функціональності, перетворюючись на потужний художній засіб характеристики соціальної ієрархії та внутрішньої психологічної залежності. У творі дзвінок набуває амбівалентних значень: як вісник зовнішніх подій, що несе емоційну напругу очікування; як інструмент соціального підкорення та демонстрації влади.

Драматург використовує образ дзвінка для тонкої репрезентації складних міжособистісних стосунків, де предмет побуту стає символом складних соціальних механізмів придушення та залежності. Символізм дзвінка унаочнює авторську концепцію про приховані владні механізми у людських стосунках, де особиста воля може бути легко підпорядкована зовнішнім обставинам та соціальним конструктам.

Важливо також звернути увагу на такі елементи як одяг, поведінка та речі, які оточують героїв п'єси. Ще з прологу реципієнт прочитає епоху, у якій буде відбуватись дія. Маркерами відображення часопростору стали засоби пересування, зв'язку, які свідчать про рівень цивілізованості тогочасного суспільства і, певним чином, епохи.

«Перед відкриттям завіси на сцені чути гамір вулиці великого міста. Авта, трамваї, а особливо викрики газетярів “Сенсація! Процес пані Маї! Мовчанка поні Маї”

Мегафон, приміщений над сценою, сповіщає: “Увага! Увага! Розпочинається судове загадкового чину пані Ганни Маї!”» [34, с. 78].

Пізніше у ремарці I дії, описуючи кімнатуу Ганни Маї, автор також згадує певні маркери:

«Кімната Маї. Легкі металеві меблі. П'яно. Гауч! На стінах модні картини... Телефон. Радіоапарат.

Мая сидить у фортелі-гойдалці, ногою погойдується і розмовляє з паном Самом. Гарно, зі смаком одягнена. Вираз обличчя схвильований.» [4, с. 80]

З цієї ж ремарки можемо також зробити певні висновки про головну героїню дійства. Жінка доволі багато уваги приділяє своєму зовнішньому вигляду. У вже згаданій статті О. Вісич акцентує увагу на певній зацикленості, «нав'язливій манері перевдягатися» Ганни Маї: «складається враження, що вона не задоволена своїм виглядом, відчуває його невідповідність ситуації та намагається переіграти ту чи іншу сцену» [11, с. 62]

Ще одна річ є наскрізною у цій п'єсі і це алкоголь. Ще у пролозі автор описує атмосферу у кімнаті словом «п'яно». Далі у тексті теж досить часто трапляються сцени, де герої п'єси вживають алкоголь:

«Входить Лівія з пляшкою вина на таці і трьома хрусталевими чарками. Ставить все на круглому столі і розливає вино. Мая бере чарку, дивиться вперед, потім цокається з Фріцом і Гріном...» [34, с. 93]

«...підносить повну чару і дивиться по черзі на всіх. Всі підносять чари і цокаються і п'ють...» [34, с. 98]

Зазвичай, коли комунікант вживає багато алкоголю, у нього актуалізується когнітивний патерн алкогольної деформації, що проявляється у зміні когнітивних рамок сприйняття дійсності, зміні мовлення та соціальної поведінки, які поступово стають алогічними, агресивно-зухвалими та асоціальними, з можливими раптовими проявами галюцинацій та марення. Оскільки у приміщенні уже було п'яно і алкоголь не був чимось рідковживаним, то важко простежити певні зміни у поведінці героїв п'єси.

Драма «Шумлять жорна» характерна своїм символізмом, оскільки символ жорен у творі має глибоке багатозначне значення. Вони постають свідками драматичної історичної епохи, коли окупанти – спочатку більшовики, потім німці – намагалися заборонити використання жорен, фактично прирікаючи народних месників на голод. Проте ці спроби виявилися марними.

Безперервне поскрипування та торохтіння жорен серед воєнного хаосу та потрясінь перетворюється на могутній символ народної незнищенності. Промовистою є репліка Андрія Михайлюка: *«Ми є правда! Наша правда — твердість! Наша правда — любов! Наша правда — вічність!»* [34, с. 205] У цих словах проступає глибокий історичний оптимізм Самчука – віра в неминуче торжество українського духу та неодмінне постання незалежної держави.

Жорна в драмі є глибоким символом життєстійкості українського народу. Крізь твір проходить принципова теза про здатність українців виживати навіть у найскладніших, здавалося б безвихідних умовах.

У третій, завершальній частині драми, де відбувається суд над зрадником Петром Івановичем, увесь драматичний процес відбувається на тлі безперервної роботи жорен. Для простих селян політико-юридичні колізії є вторинними – їхнє першопланове завдання – елементарне фізичне виживання, яке символізує процес перемелювання зерна.

Водночас драма пропонує ширший символічний контекст: українці опинилися в буквальному значенні між жорнами двох імперій-чудовиськ – більшовицької Росії та нацистської Німеччини. Центральне екзистенційне питання полягає в тому, як зберегти національну ідентичність і фізичне

існування в умовах подвійного тотального пригнічення. Жорна постають не просто побутовим знаряддям, а метафорою історико-психологічного буття народу, його здатності перетворювати нищівні обставини на можливість для подальшого відродження.

Окрім жорен у ці п'єси є ще багато речей, які варті уваги дослідників, адже саме речі підкреслюють психологічний стан героїв п'єси. Проаналізуємо просторові особливості цього тексту. Ще у ремарці Улас Самчук ніби хоче протиставити і показати кардинальну різницю між п'єсами «Шумлять жорна» і «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!»:

«Кабінет Михайлюка. В глибині підвищення, розсувальні двері, стіл, кут, шафи, бюст Шевченка...

На передньому плані: канапа, стіл для куріння, фотелі. Збоку робочий стіл – телефон, килими, картини, вази, квіти.

Ранок. Через прозорі занавіси вікон лється сонце. Ясно, чисто, прозоро. Легка музика.» [34, с. 132]

Якщо у Чортомолова було «широке вікно завішане важкими гардинами» і штучне лампове освітлення, то тут прозорі занавіси і сонячне проміння. З цієї ремарки, як і з ремарки п'єси «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!», можемо зробити висновки щодо політичних уподобань і прихильностей головних героїв обох п'єс. Якщо у Чортомолова на столі був бюст Леніна, то у Михайлюка бюст Шевченка.

Щодо шкідливих звичок, які допомагають розкрити певні особливості характерів героїв, то тут переважає куріння і воно є частиною життя майже усіх персонажів, не дарма на передньому плані у ремарці був стіл для куріння. Герої п'єси зазвичай курять у стресових ситуаціях, на підтвердження цьому є ситуація з Петром Івановичем:

«Петро Іванович: (хвилюється, ковтає слину). Ну й? (крутить цигарку)»
[34, с. 136].

Та інша сцена:

«Петро Іванович: (збентежено). Не грайтесь з огнем. Даю вам срок: сім днів. І це мої останні, товаришко Ната, слова! До побачення!

Ната: (спокійно). Прощайте! (дивиться спокійно йому вслід, закурює згаслу цигарку, кличе Ольгу). Ольго! (Ольга входить).» [34, с. 147]

Такі художні деталі дозволяють краще відтворити епоху, стани героїв (матеріальний, психологічний). П'єса «Шумлять жорна» стала принциповим твором, що розвіяв ілюзії про зовнішню допомогу у визвольній боротьбі. Автор стверджує: відродження державності – виключно справа самих українців.

Художньо-образна інтерпретація світу речей у драматургії Уласа Самчука постає як унікальна мистецька стратегія, що трансформує звичайні побутові предмети на потужні художні символи. Письменник демонструє принципово новий підхід до розуміння речей – вони перестають бути пасивним фоном і перетворюються на активних учасників драматичної оповіді.

Самчукова концепція речей виходить далеко за межі простої предметної репрезентації. Кожен елемент матеріального світу набуває статусу знаку, що несе глибокий соціально-психологічний зміст. Речі стають своєрідними документальними свідченнями епохи, унікальними «текстами», які розповідають про внутрішні конфлікти, соціальні трансформації та екзистенційні виклики часу.

Письменник створює складну семіотичну систему, де предмети виступають медіаторами між індивідуальною долею та історичним контекстом, розкриваючи найтонші нюанси людських переживань та суспільних процесів.

3.3. Топос України та Європи в контексті проблеми втрати дому

У контексті проблеми втрати дому топоси України та Європи постають як складні екзистенційні простори, що відображають глибокі травматичні переживання колективної пам'яті, вимушеної міграції та культурної дезорієнтації. Зокрема, топос України репрезентується як простір перманентної втрати – географічної, історичної та культурної. Це простір, де дім розуміється

не лише як фізичне помешкання, але й як цілісний онтологічний конструкт національної ідентичності, що постійно перебуває під загрозою деструкції. Історичні травми колонізації, геноциду, воєн та примусових переселень зруйнували традиційну уяву про дім як про безпечний і незмінний простір.

Європейський топос, своєю чергою, постає амбівалентним простором – з одного боку, його презентовано як можливість порятунку, альтернативного облаштування, простір свободи та нових можливостей, а з другого – як простір культурної чужинності, де мігрант приречений на маргінальність та постійне самовизначення.

Зіткнення цих топосів народжує унікальний екзистенційний досвід – досвід одночасності існування в кількох просторах, досвід зміни культурних кодів та перманентної необхідності адаптації. Дім перестає бути стабільною категорією, перетворюючись на динамічну, мобільну структуру пам'яті, травми та сподівань.

Письменники української діаспори – Улас Самчук, Іван Багряний, Віра Вовк т ін. – особливо глибоко досліджували цю проблематику, перетворюючи топоси України та Європи на складні філософські метафори екзистенційної мобільності та культурної травми.

Ключовими маркерами цього досвіду можемо назвати: травму вимушеної міграції, втрату автентичного культурного контексту, постійний процес самоідентифікації, пам'ять як єдиний стабільний дім. Цей топос стає не просто географічною локацією, а складним емоційно-психологічним конструктом, що репрезентує не стільки фізичний простір, скільки внутрішній світ суб'єкта, його культурну пам'ять та екзистенційні пошуки.

Персонажі у драматичному доробку Уласа Самчука певним чином живуть у відчутті втраченості дому. Це відчуття насправді досить актуальне для українців сьогодні. У момент, коли частина українців втрачають свої домівки і у стані постійної тривожності змушені подорожувати у пошуках притулку, нереально відновити почуття власного дому, цей топос втрачається.

П'єса «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!» у свій спосіб осмислює топос дому. Для Ларі перебування їх з чоловіком у Парижі стає можливістю самопрезентації як представників вищого світу в Європі. Вона наголошує на важливості зовнішності як на репрезентативі статусу і потребі відповідати місцю перебування: *«Так мушии збиратися. Иди та поголися. Не забувай, що ти репрезентуєши ССРСР, що ту Европа»* [34, с. 50].

Топос України і Європи в контексті втраченості дому найкраще розкриває образ Владлена, який, на думку Ларі, *«українізується занадто»* [34, с. 50]. Вихованець Чортомолова, перебуваючи на практиці від університету, всяко засуджує ідеали, які сповідує Ларя і її поплічники. Владлен, будучи поза межами свого «дому», не відчуває його ніде і прагне втекти: *«Не перечу, але факт... мені страшенно хочеться у даль. Є хлопчики, котрі покидають все – рідню, свій дім, затишок – і мандрують у світ ради пригод. Мені також хочеться у світ. Мені щось часом буває ніби страшно. Якийсь, та ти не смійся, голос шепче: Втікай! втікай! у світ, у даль! Втікай, куди лиш можеш!»* [34, с. 60]

Хлопець плекає надії на хороше майбутнє, вірить в існування «ідеальної» країни, де люди можуть виборювати своє власне щастя і не мусять його з кимось розділяти та бути в залежності від когось: *«На світі є країна, де люде ще вільні, де сміх і радість лунають, де музика гримить. Де дух новий стинається в борні зі старими шаблонами і творить поступ, де людство живе й веселиться, живе на правду, не животіє, тьотю, а живе. У тій країні можна боротися, але щастя й все здобує в борні належить лише тобі. І нема тут жахливих бараків і хробацтва в них, що в струпах чекає збавлення від мук під крилом смерти. І не страшні тут загрози архангелів, що мають охороняти рай, утворений пророками отого боввана (показує на портрет Маркса) і – і...»* [34, с. 65-66].

З розмов Владлена і Ларі ми дізнаємось, що хлопець раніше був ярим комуністом, припускаємо, що саме тому Чортомолов взяв його під свою опіку. Згодом Владлен признається собі у тузі за Батьківщиною, усвідомлює потребу

відродження України, зізнається у цьому Ларі: *«Хотів тобі лише одно сказати, раз назавжди, просто й одверто. Я люблю жорстоко, до дикости, до божевілля край свій. Я не соромлюся цього»* [34, с. 72].

У драмі «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!» Улас Самчук порушує проблему самоідентичності, проблему втраченого дому. Автор втілює цей топос у образі Владлена – студента-практика, який переїхав з України у Париж. Його екзистенційні пошуки приводять до того, що людина здатна змінювати свої погляди і може упродовж довгого часу не усвідомлювати справжню важливість і значущість рідної землі як дому.

У драматичному тексті «Жертва пані Маї» топос України і Європи реалізований дещо інакше. Проблемами, які порушує автор устами своїх персонажів є призначення жінки у світі, її реалізація як матері, дискримінація «нижчих рас». Європа постає в уяві людей, як місце, де рівень життя суспільства вищий, як ідеальне місце для існування, куди усі прагнуть. Головна героїня п'єси неодноразово наголошує, що бажає народити дитину чистої раси, від вибраного нею самою шляхетного чоловіка-європейця, *«одного з тих, що десь там літають, що б'ються на фронтах, що чуються в Європі, мов у власній робітні»* [34, с. 87]. Інакше Мая не бачить сенсу народжувати, щоб не змішувати крові: *«Бо нащо наша наука про раси, про надлюдину, про місію європейця, коли ми будемо паруватись мов дикі коти.»* [34, с. 87]

Устами персонажів своєї п'єси, зокрема устами Фріца Кольберта, який змушений покидати домівку, воюючи а фронті, Улас Самчук описує певну тугу за домом. Такий висновок робимо з його репліки: *«Фріц. Вино батьківщини – найсолодше вино, казав якийсь грецький чи латинський поет. Все, що людина чула, не мусить брати так поважно... Це я кажу у зв'язку з моїм завтрашнім від'їздом...»* [34, с. 91]

Напроти вагу пані Маї Грін дещо скептично ставиться до концепції Нової Європи, наголошує на її беззмістовності. Саме за допомогою цього образу Улас Самчук сіє зерно раціональності у цій п'єсі. Він говорить, що не варто шукати кращого життя, сподіватись на зміни, прагнути ідеального, адже нічого

насправді не змінюється: *«Грін. ... Світ який був, такий і лишився. Біда була, біда є. Багаті були, багаті є. Нещасні були, нещасні є... Що змінилось? Що? Убрання, одяги, відзнаки, вивіски... Але що по суті? Де є ті раї, ті обіцяні землі, ті кімнати з чистого неба, ті нові доби? Їх нема, бо вони не могли бути... Бо на землі нема ні раю, ні пекла. То все в уяві, чи у нашій душі, чи у нашій істоті... Ми можемо завести себе і у пекло... Ми можемо досягнути раю. Але це не тому, що якийсь там новатор так захотів... Що захотіли ми цього самі...»* [34, с. 124]

Тут топос дому реалізується у його втраті. У втраті віри у зміни, у краще майбутнє, у розчарованості новими порядками і в намаганнях щось змінити своїми силами.

Дія п'єси «Шумлять жорна» відбувається на окупованій Волині 1942 року. Герої драми фізично перебувають на своїй землі, але змушені виборювати власну свободу від утисків окупантів і мріють про автономність. Вони постають перед вибором – боротися або коритися: *«Петро Іванович: Ми «їх» громадяни, ми попали в полон, ми мусимо вернутися. Ми мусимо зберігати лояльність. Ми мусимо порвати з тим оточенням, серед якого ми опинилися. Більше: ми мусимо заслужити право нашого повороту... І ще більше: ми мусимо боротись з ворогом. Від вас окремо вимагається, наприклад, залишення цього дому... Або, коли ви тут зістанетесь, ви мусите виконувати певне завдання. Якраз те, що його мусить виконати кожний наш громадянин.»* [34, с. 146]

Проте не усі герої вірять у можливість відродження України як держави, у її свободу, незалежність. Дещо скептично налаштований Клавдій (професор-політик). Він наголошує на приреченості мешканців постійно ховатися і лише так мати змогу існувати: *«... Знаєте: наші молоді люди йдуть тепер до ліса, щоб звідти вести війну. А я вам, пані, скажу: ми жили, живемо і весь час будемо жити лише в лісі. В підпіллю! В піздемеллю. Це є, дорога пані, така ось божевільна дійсність однієї нації, яку хочуть стерти з лиця планети, а вона не хоче даватися.»* [34, с. 169]

Автор порушує проблему зради свого дому, своєї землі і близьких людей. Улас Самчук устами героїв п'єси, зокрема Андрія Михайлюка, стверджує, що такий вчинок має своє підґрунтя. На судовому засіданні, присвяченому зраднику Петру Івановичу, Андрій Михайлюк виголошує маніфест, у якому звинувачує не підсудного, а кожного з присутніх, їхніх предків, які у свій час зробили хибний вибір: *«Що можу сказати у користь цієї бідної, загубленої людини? Лише те, що вина тут не її, як такої. Вина є всіх нас, наших батьків, наших дідів... Що ми послухали не тих пророків, що ми йшли за болотяними огнями, що ми вбили в собі віру в добро, і віру в правду»* [34, с. 205].

Топоси України та Європи в контексті втрати дому постають складними екзистенційними просторами колективної травми, міграційних випробувань та культурної дезорієнтації. Українська реальність презентується як перманентний простір втрат, де дім є не лише фізичним простором, але й онтологічним конструктом національної ідентичності. Європейський топос виступає амбівалентним середовищем порятунку та чужинності. Зіткнення цих топосів народжує унікальний досвід екзистенційної мобільності, де дім перетворюється на динамічну структуру пам'яті, травми та сподівань. Літературна рефлексія української діаспори розкриває глибинні механізми переживання культурної травми та пошуку ідентичності в умовах постійних трансформацій.

Висновок до 3 розділу

Драматичний простір п'єси У. Самчука постає унікальним антропологічним середовищем, де персонажі трансформуються з пасивних об'єктів оповіді на активних дослідників людської природи. Антропологічні виміри персонажної системи розкривають складну діалектику між індивідуальною екзистенцією та соціокультурними детермінантами.

Таким чином, автор створює складну антропологічну модель, де кожен персонаж є унікальним феноменом, що розкриває сутнісні характеристики людини через її внутрішні конфлікти, комунікативні стратегії та здатність до самопізнання в умовах соціальних трансформацій. Кожен персонаж органічно вплетений у сюжетну канву та має чітко визначену драматургічну роль.

Художньо-образна інтерпретація світу речей у драматургії Уласа Самчука постає складною філософсько-естетичною системою, що виходить далеко за межі традиційного побутового опису. Предмети в драматичних текстах письменника перетворюються на самостійних носіїв глибокого соціального та психологічного змісту, набуваючи статусу активних учасників драматичної дії.

Топографія та просторове розміщення речей набувають символічного значення, структуруючи сценічний простір та створюючи особливу атмосферу історичної доби. Кожен предмет несе потужне метафоричне навантаження, розкриваючи внутрішній світ персонажів, демонструючи соціальну стратифікацію та конфлікт між традиційним і новим укладами життя.

Речі в п'єсах Самчука постають складними символічними конструкціями, що виходять за межі простого побутового антуражу. Вони є маркерами історичних трансформацій, психологічних переживань та соціальних змін, створюючи багат шарову художню реальність, де предметний світ становить не фон, а принципово важливий елемент драматичної оповіді.

Топос України репрезентується як простір перманентної втрати, що виходить далеко за межі географічних кордонів. Дім у цьому контексті постає не просто фізичним помешканням, а цілісним онтологічним конструктом

національної ідентичності, який знаходиться під перманентною загрозою деструктивних історичних процесів. Травматичний досвід руйнує традиційну уяву про дім як про безпечний і незмінний простір.

Європейський топос демонструє виразну амбівалентність: з одного боку, він презентується як простір порятунку, альтернативного облаштування, свободи та нових можливостей, а з іншого – як простір чужини, що прирікає мігранта на маргінальність та постійний болісний пошук свого місця та ідентичності.

Таким чином, топоси України та Європи в антропологічному вимірі постають не просто географічними просторами, а складними екзистенційними середовищами, де людина безперервно конструює власну ідентичність. Вони є унікальними антропологічними лабораторіями, де відбуваються найскладніші процеси культурної адаптації, самоідентифікації та подолання травматичного досвіду.

ВИСНОВКИ

Упродовж дослідження було опрацьовано низку наукових праць, пов'язаних із дослідженням соціально-літературної та драматичної діяльності Уласа Самчука. Окрему увагу ми приділили вивченню студій, присвячених особливостям драматичної творчості письменника. На основі проаналізованого матеріалу було досліджено підходи до літературознавчої інтерпретації драматичного доробку Уласа Самчука. Завдяки опрацьованим науковим розвідкам нам вдалося схарактеризувати особливості жанрової специфіки п'єс автора, виокремити основні антропологічні аспекти його творчості, простежити, як за допомогою них у драматичних текстах зображується епоха, культурні елементи та світогляд персонажів. Також ми простежили топоси України та Європи у контексті втрати дому.

Сучасні дослідники драматургії Уласа Самчука, зокрема І. Руснак, Т. Домбровська та О. Вісич, презентують принципово нові методологічні підходи до вивчення його творчості, розкриваючи унікальні художні виміри драматичних текстів.

І. Руснак акцентує на новаторстві письменника у виборі тематики та художніх засобів. Аналізуючи драму «Жертва пані Маї», дослідниця демонструє, як Самчук крізь призму складних образів та філософських дискусій розкриває ідеологічні й моральні суперечності епохи. Драма «Шумлять жорна» постає унікальним простором відображення духу часу та проблематики української еміграції.

Т. Домбровська зосереджується на концептуальних особливостях драматургії Самчука, підкреслюючи її символічну багатошаровість. Порівняльний аналіз із творами Івана Багряного дозволяє виявити спільну мистецьку стратегію - глибоке осмислення трагізму війни, психології людини в умовах тоталітаризму та процесів національного відродження.

О. Вісич досліджує метадраматичний вимір творчості письменника, де театр перетворюється на складну модель світу, а судові процеси слугують метафорою етичних дилем. Радіоп'єса «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!»

демонструє прагнення автора використати інноваційні медійні формати для викриття радянської пропаганди.

Таким чином, міждисциплінарні дослідження розкривають Самчука як експериментального драматурга, який поєднує глибокий психологізм, соціокультурний контекст та новаторські художні прийоми.

У роботі було здійснено спробу комплексно дослідити особливості поетики драматургії Уласа Самчука та описати антропоетику п'єс. На сьогодні ми не натрапили на ґрунтовні дослідження з цього питання, побіжний огляд окремих п'єс був представлений лише в незначній кількості розвідок науковиць (Олександри Вісич, Тетяни Домбровської, Ірини Руснак).

У першому розділі було досліджено драматичну діяльність Уласа Самчука, літературно-суспільну діяльність драматурга. Розглянуто постать письменника як театрознавця та драматурга. Виокремлено підходи до літературознавчої інтерпретації драматичного доробку Уласа самчука.

Його драматичні твори – «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!», «Жертва пані Маї» та «Шумлять жорна» - постають унікальним мистецьким явищем, що репрезентує глибоке авторське осмислення театральної форми, складних соціокультурних процесів та мистецьких трансформацій свого історичного періоду.

Комплексне дослідження драматургічної спадщини письменника відкриває принципово нові горизонти розуміння його творчого універсуму, дозволяючи осягнути місце митця в контексті українського літературного процесу середини ХХ століття. Як член МУРу, він розвивав концепцію "великої літератури", що виходила за межі локальних контекстів. Його тексти виходять далеко за межі простої мистецької репрезентації, становлячи складне інтелектуальне та художнє явище, що потребує глибокого наукового аналізу.

У другому розділі окреслено жанрову специфіку драматичних текстів Уласа Самчука. Визначено особливості радіоп'єси «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!». Проаналізовано ознаки інтелектуальної драми на прикладі

п'єси «Жертва пані Маї». Досліджено жанровий синтез у драмі «Шумлять жорна».

Радіоп'єса «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!» репрезентує принципово новий драматичний формат, представлений революційними трансформаціями інформаційного простору. Унікальність твору полягає в особливій художній структурі, де звук, слово, музика, шуми та монтаж формують цілісний комунікативний простір.

Одноактівка Уласа Самчука постає глибоким мистецьким дослідженням соціально-політичної реальності кінця 1920-х років, демонструючи орієнтацію автора на найвищі здобутки світової драматургії. Інтелектуальний потенціал твору характеризується виразною етичною домінантою, де моральні істини формуються через раціональну рефлексію, а не емоційний досвід.

Письменник свідомо прагне активізувати критичне мислення реципієнта, провокуючи переосмислення сталих світоглядних парадигм та спонукаючи до глибокої інтелектуальної трансформації.

П'єса «Жертва пані Маї» постає глибоким інтелектуальним дослідженням морально-етичних викликів європейської дійсності напередодні Другої світової війни. Твір розкриває складні механізми поширення тоталітарних ідеологій та їхній деструктивний вплив на індивідуальну свідомість.

Драматургічна стратегія Самчука виходить далеко за межі традиційного сюжетного оповідання. Основна мета - не змалювання типових характерів, а всебічне розкриття складної проблематики в усій її багатогранності. Драматичний твір перетворюється на простір інтелектуального аналізу дійсності через художню форму. «Жертва пані Маї» постає не просто драматичним твором, а складним інтелектуальним конструктом, що пропонує глибокий аналіз суспільних процесів через призму індивідуальних доль.

Улас Самчук вибудовує унікальний комунікативний простір, де глядач перетворюється з пасивного споглядача на активного співучасника інтелектуального дійства. У п'єсі-дискусії «Шумлять жорна» автор пропонує принципово новий формат емоційної та інтелектуальної взаємодії.

Твір постає складним соціально-психологічним інструментом впливу, що руйнує усталені мистецькі канони. Драматург провокує глядача до самостійного осмислення порушених проблем, змушує переживати внутрішню рефлексію та глибокі емоційні стани.

«Шумлять жорна» – це не просто художній текст, а глибоке соціальне дослідження, що відображає системну кризу суспільства, яке вичерпало внутрішні ресурси та перебуває на межі повного краху. Кожен елемент сценічної дії спрямований на трансформацію свідомості реципієнта, руйнування усталених світоглядних стереотипів.

Третій розділ роботи присвячений антропоетиці п'єс Уласа Самчука. Досліджено персонажну систему у драмах, моделювання повсякдення і роль предметного світу у текстах та проаналізовано топоси України та Європи в контексті проблеми втрати дому.

У драматургії Самчука персонажі постають як динамічні суб'єкти самопізнання, що розкривають глибинні антропологічні виміри людської природи. П'єса конструює складну модель людської екзистенції, де індивідуальні траєкторії героїв перетинаються з соціокультурними контекстами.

Кожного персонажа представлено як унікальний антропологічний феномен, що розкривається через внутрішні конфлікти, комунікативні взаємодії та здатність до самотрансформації в умовах суспільних змін. Драматичний простір набуває характеру антропологічної «лабораторії», де розкриваються глибинні механізми людської поведінки та самоідентифікації.

У драматургії Самчука речі постають не просто побутовими елементами, а складними символічними носіями соціально-психологічних смислів. Предметний світ перетворюється на самостійну знакову систему, що структурує драматичний простір та розкриває глибинні культурні конфлікти.

Топографія речей набуває метафоричного виміру, де кожен предмет є маркером соціальної стратифікації та світоглядних трансформацій. Просторове розміщення речей стає художнім прийомом для розкриття внутрішнього світу

персонажів, демонструючи складну діалектику між традиційним і сучасним укладами життя.

Топос України репрезентується як простір безперервної травматичної втрати, де дім перетворюється з фізичного помешкання на символічний конструкт національної ідентичності, який знаходиться під перманентною загрозою деструктивних історичних процесів.

Європейський простір демонструє амбівалентну природу: він одночасно постає простором порятунку та чужини, де мігрант балансує між свободою та маргінальністю, безперервно конструюючи власну ідентичність.

Україна та Європа постають складними екзистенційними середовищами культурної адаптації, де людина долає травматичний досвід та здійснює безперервний пошук самоідентифікації поза географічними кордонами.

Улас Самчук – визначний український письменник ХХ століття, чия творчість репрезентує унікальний синтез національної ідентичності та європейських мистецьких традицій.

Здобуті результати магістерської роботи можуть бути використані під час подальших досліджень творчості Уласа Самчука, а також під час аналізу жанрових особливостей драматичних текстів автора, антропологічного аспекту розвідок п'єс драматурга. Наявні теоретичні й теоретико-практичні напрацювання українських науковців/-иць у цій сфері засвідчують, що дослідження поетики драматичних текстів автора є продуктивними й перспективними. Уважаємо важливим спрямувати подальші наукові розвідки в галузі на аналіз антропологічного аспекту, що увиразнює художнє розуміння драматичного твору. У творчості Уласа Самчука вважаємо перспективним аналіз жанрових особливостей та антропоетики, оскільки його драматична творчість досліджена недостатньо.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА Й ЛІТЕРАТУРА

1. «Волинь» – моє вірую й ісповідую: Біобібліографічний показ-чик до 100-річчя від дня народження Уласа Самчука / Укладач П.І.Демчук; Наук. ред. І.В. Мілясевич; редактор Л.Г.Сахнюк. Рівне: Волинські обереги, 2005. 68 с.
2. Астаф'єв О. Улас Самчук – знакова постать в історії української літератури (до 115-ої річниці від дня народження) URL: http://kogpi.edu.te.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=2610:1-r-110-&catid=41:2012-08-13-10-43-01&Itemid=287
3. Басілія Х. До історії Мистецького Українського Руху. Наукові записки НаУКМА: Філологічні науки. 2001. Т. 19. С. 51–55
4. Близнюк, А. С. Радіоп'єса. Специфіка, виразні засоби, жанри. ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка. Вип. 30., 2006. с. 127-130.
5. Борєв Ю. Б. Інтелектуальна драма. Естетика. Теорія літератури: Енциклопедичний словник термінів. К., 2003. 158 с.
6. Бородіца С. В. Жанрова структура романів Уласа Самчука в контексті західноукраїнської романної прози 30-40-х рр. ХХ ст.: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Київ, 2000. 22 с. URL: http://194.44.142.55/F?func=find-b&request=000234023&find_code=SYS. (дата звернення: 05.05.2024)
7. Вакуленко Д. Сучасна українська драматургія. К., 1976. 227 с.
8. Варданян М. Свій – Чужий в українській діаспорній літературі для дітей та юнацтва: національна концептосфера, імагологічні моделі: монографія. Кривий Ріг: Видавництво «Діонат», 2018. 406 с.

9. Василенко В. Літературні видання МУРу: історія, зміст, напрям. Вісник Київського національного університету. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. 2023. Вип. 1 (33). С. 30–37.
10. Василенко В. Мистецький Український Рух як явище й факт післявоєнного літературного процесу. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки: науковий журнал. Житомир: Вид-во Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка, 2022. Вип. 3 (98). С. 18–34.
11. Вісич О. А. Просторові координати метадраматичної поетики п'єс Уласа Самчука. Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія». Острог : Вид-во НаУОА, 2024. Вип. 22(90). С. 61–65.
12. Гром'як Р. Т. Про своєрідність художнього світу Уласа Самчука. Наукові записки. Серія: Літературознавство. Тернопіль: ТДПУ, 2000. Вип. VI. С. 6-15.
13. Гузій О. Р. Візія національної ідентичності в романі Уласа Самчука «Волинь». Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2022. 73 с.
14. Домбровська Т. О. Екзистенціальні виміри людського буття в інтелектуальній драмі Уласа Самчука «Жертва пані Маї». Інноваційні тенденції сьогодення в сфері природничих, гуманітарних та точних наук: матеріали III Міжнародної наукової конференції, м. Рівне, 29 вересня, 2023 р. Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: Європейська наукова платформа, 2023. С. 108-110.
15. Домбровська Т. О. Жанрова своєрідність драми Уласа Самчука «Шумлять жорна». Актуальні проблеми соціально-гуманітарних наук: перспективи та виклики: матеріали VI Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції. 7 квітня 2023 року. Миколаїв: НУК ім. адм. Макарова, 2023. С. 367-370

16. Костюк Г. О. Образотворець «времени лютого». Українське слово: в 4-х кн.: хрестоматія укр. л-ри та літ. критики ХХ ст. упоряд. В. Яременко. К., 1994. Кн. 2. С. 499–514.
17. Кралюк П. М. Роль діаспори в розвитку української філософської традиції в ХХ ст. Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: історичні науки, 2007. Вип. 9. С. 79-88.
18. Кралюк П. Письменник Улас Самчук. Його творчість вимагають повернути до шкільної програми. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30152420.html> (дата звернення: 7.09.2024)
19. Кралюк П. Улас Самчук як мислитель [Текст] День. 2020. № 31. С. 10
20. Кралюк П. Чи перетруть нас жорна? Погорина. 2012. № 20/21. С. 248-250.
21. Кралюк П. Знамениті Українці: Улас Самчук. Харків : Фоліо, 2023. 128 с.
22. Людина та народ у романах Уласа Самчука: екскурс у минуле з прогнозом на майбутнє URL: <https://plomin.club/ulas-samchuk/> (дата звернення: 1.04.2024)
23. Мартинів Н. В. Мистецький український рух в історії української культури. URL: <https://dspace.nlu.edu.ua/bitstream/123456789/16218/1/Martyniv.pdf> (дата звернення: 6.04.2024)
24. Мистецький український рух: навздогін світовому мистецтву. URL: <https://drukarnia.com.ua/articles/mistECKii-ukrayinskii-rukH-navzdogin-svitovomu-mistectvu-O4GHh> (дата звернення: 1.04.2024)
25. Плетенчук Н. Самобутність авторської моделі світу в романистиці Уласа Самчука, Закарпатські філологічні студії. №1. С. 14-21.
26. Працьовитий В. Творчість Уласа Самчука в контексті розвитку світової культури, Наукові записки. №42. С. 3-14.

27. Приймає Н. В. Просвітницька діяльність та педагогічні погляди Уласа Самчука (1905-1987 рр.) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Тернопіль, 2008. 212 с.
28. Радчик Р. В. Публіцистика Уласа Самчука в контексті українського державотворення. Електронна бібліотека Інституту журналістики. URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1333>. (дата звернення: 07.10.2024)
29. Радчик Р. В. Становлення Уласа Самчука як письменника та журналіста. URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1530> (дата звернення: 07.10.2024)
30. Руснак І. Загарячий у словах і заотвертий у мислях (штрихи до біографії Уласа Самчука), Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2020. №16. С. 48–60.
31. Руснак І. До історії видання драми «Шумлять жорна» Уласа Самчука. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2014. 3. С. 102–105.
32. Руснак І. Поетика інтелектуальної драми Уласа Самчука. Слово і час. 2010. 6. С. 43–50.
33. Руснак І. Поняття «велика література» і «масова література» в літературно-критичній спадщині Уласа Самчука. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2013. 1. С. 56–67.
34. Самчук У. Драми Улас Самчук; упоряд., передмова, комент. І. Руснак; худож.-оформлювач О. Гугалова-Мешкова. Харків: Фоліо, 2020. 220 с.
35. Самчук У. О. Дещо про театр. Документ доби: публіцистика Уласа Самчука 1941–1943 років. упоряд. А. Жив'юк. Рівне: ВАТ «Рівненська друкарня», 2008.

36. Самчук У. О. Драма чи не драма? Документ доби: публіцистика Уласа Самчука 1941–1943 років. упоряд. А. Жив'юк. Рівне: ВАТ «Рівненська друкарня», 2008
37. Самчук У. О. На білому коні. На коні вороному: Спомини і враження: 2 ч. Остріг – Луцьк: Видавництво «Твердиня», 2007. 420 с.
38. Самчук У. О. Наталка Полтавка. Документ доби: публіцистика Уласа Самчука 1941–1943 років. упоряд. А. Жив'юк. Рівне: ВАТ «Рівненська друкарня», 2008
39. Самчук У. О. Планета Ді-Пі: нотатки й листи. Інститут дослідів Волині. Вінніпег: Волинь. 1979. 356 с. URL: <https://lib.oa.edu.ua/files/funds/vudavnutstvo/planet%20DP.pdf>.
40. Самчук Улас життєвий та творчий шлях. URL: <https://www.ukrlitno.com.ua/samchuk-ulas-zhittyevij-ta-tvorchij-shlyax/> дата звернення: 4.04.2024
41. Синявська Л. Епічні елементи в драмі Б.Шоу «Дім, де розбиваються серця». Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. 2014. Філол. науки., Вип. 36. С. 251–254.
42. Улас Самчук: чи повернуть твори письменника до шкільної програми. URL: <https://history.rayon.in.ua/news/481337-ulas-samchuk-chi-povernut-tvori-pismenika-do-shkilnoi-programi> (дата звернення: 1.04.2024)
43. Царик Л. Творча біографія Уласа Самчука як чинник формування життєвого досвіду і соціокультурного становлення студентів та школярів. Наукові записки ТНПУ. №52. С. 156-168.
44. Чернихівський Г. І. Улас Самчук: сторінки біографії: монографія. Тернопіль: Збруч, 2005. 245 с.
45. Шерех Ю. МУР і я в МУРІ. Сторінки зі спогадів. Матеріяли до історії української еміграційної літератури. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. Харків, 1998. Т. 2.

