

Руснак Ірина,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-8355-7389

e-mail: i.rusnak@kubg.edu.ua

ПОЕТИКА ДРАМАТИЧНОЇ МІНІАТЮРИ «ШЛЯХ ІЗ КРУТ» МИКОЛИ ЧИРСЬКОГО (ВІСНИКІВСЬКИЙ ДОСВІД)

Драматична спадщина Миколи Чирського невелика за обсягом і складається з кількох творів, серед яких найбільш відомими є п'єси «Отаман Пісня» (1936), «Андрій Карабут» (1936) і «П'яний рейд» (1938). Про друк інших драматичних імпрез сам автор не дбав, а по його смерті ті тексти загубилися, що і стало причиною відсутності цього набутку в науковому обігу. Об'єктом аналізу в пропонованій публікації є театрознавчі статті та випадково віднайдені драматична мініатюра «Шлях із Крут» М. Чирського. Метою розвідки є осмислення поглядів митця на театр у вісниківському контексті, аналіз поетики твору, виявлення експресіоністських елементів і деталей у його тексті.

Твір «Шлях із Крут» був надрукований 1944 р. в газеті «Український вісник» (Берлін). За жанром це драматична мініатюра, тематика і зміст якої повністю відповідали авторському розумінню призначення театрального мистецтва. Тематично «Шлях із Крут» відсилає до однієї з найтрагічніших сторінок оборони Української держави від більшовицької орди — бою під Крутами в січні 1918 р. Ідея твору — духове пробудження звичайних українців, поповнення лав борців за вільну Україну людьми різного соціального походження.

Пошук прийомів, які дієво апелювали б до свідомості глядача, спонукав М. Чирського використовувати художні засоби, характерні для ранніх німецьких експресіоністських п'єс. Йдеться не стільки про філософське підґрунтя німецького експресіонізму, скільки про експресіоністські елементи поетики німецької драми початку ХХ ст. В аналізованому творі головними такими елементами є фантасмагоричне зображення реальності, заміна імен персонажів узагальненими назвами, створення наближеної до сну-марення атмосфери, наявність символу, містичного елемента і візуальних ефектів, що надавали сценічній обставі таємничості, мінімалістичні декорації з елементами химерності, розгортання основної дії у формі діалогу тощо.

Основним завданням драматичної мініатюри, що базувалася на героїчному епізоді української історії ХХ ст. і мала успіх на пражській сцені, було духовно піднести глядача, наснажити конкретною героїкою і спонукати до подальшої боротьби за Українську державу.

Ключові слова: Микола Чирський, «Вісник», вісниківство, драматична мініатюра, експресіоністська поетика.

Вступ. Зріз ХІХ і ХХ ст. ознаменувався тектонічними змінами в царині мистецтва. Запропонована попередньою епохою картина світу більше не відповідала сприйняттю і потребам митців, спонукаючи їх до пошуків нового, відповідного добі інструментарію моделювання дійсності. Уже 1923 р. всеосяжність тих змін охарактеризував Дмитро Донцов: «Доба, в якій ми живемо, се правдиво революційна доба. Ся революція почалася не в 1905 р., ані по війні, але вже в кінці минулого віку, і не лише на політичному тлі: се була інтегральна революція, революція світогляду цілих поколінь, в політиці так само, як і в науці, мистецтві і літературі.

<...> Революція, яка здетронізувала святих позитивізму, принесла на їх місце інтуїтивізм у філософії (Бергсон) і експресіонізм у мистецтві й літературі (в поезії звали його спершу «символізмом»), новий світогляд безоглядно рвав з усім старим. Се був бунт в ім'я всього стихійного, підсвідомого людської душі. На місце розуму прийшло відчуття, на місце законів — особисте “хочу”, на місце феномена — містика. На початку ж усього поставлено волю, що не знає компромісів, а властиво, її праформу — неясний гін. Світ з'явився знов як гра бурливих, свавільно бушуючих сил, як хаос, де ніщо не є, де все щойно стає. Людське “Я”, його автономна творчість і його невсипущий акти-

візм стали самоцінністю, незалежно від їх цілей і змісту» (Донцов, 2015, с. 251–252).

Найбільш чутливим до глобальних змін ідей і настроїв був український театр, який зустрів нову добу як гетерогенне явище, що розвивалося у двох різних імперіях. Сучасна дослідниця слушно зауважила, що театр за межами Наддніпрянської України «<...> міг майже без перешкод інтегруватися у західноєвропейський культурний простір, зважати на потреби української інтелігенції, резонуючи з важливими для нації процесами урбанізації, йому мало що заважало звертатися до світової класики, творів сучасної європейської драматургії, дослухатися до голосу модерної культури» (Єрмакова, 2012, с. 6). Нові можливості сприяли пошвавленню театрального життя і появи низки мандрівних та стаціонарних колективів на західноукраїнських теренах. З діяльністю окремих закарпатських труп упродовж 1920–1930-х років пов'язане ім'я Миколи Чирського (1902–1942), людини непересічної, в якій органічно поєдналися любов до літератури і танцю, захоплення театром і кіно. В. Ревуцький на сторінках «Енциклопедії українознавства» стисло, проте влучно означив внесок митця у розбудову закарпатського театрального мистецтва як «велику роль». Театрознавець акцентував увагу на виставах за творами драматурга і створеному ним бойовому театрі малих форм «Летюча естрада» в Хусті (Ревуцький). Згадка про п'єси відсилає до малодослідженої сторінки творчої біографії М. Чирського. Його драматичні твори виходили невеликими тиражами, тож сьогодні становлять бібліографічну рідкість, рукописні речі взагалі згубилися «на стопі емігранта» (У. Самчук), залишивши лишень спорадичні спомини сучасників про існування тих текстів. Авторці статті пощастило натрапити на невідомий текст драматичного твору малої форми «Шлях із Крут», надрукований після смерті митця в органі Українського Національного Об'єднання «Український вісник» (Берлін) 1944 р.

Мета пропонованої розвідки — у вісниківському контексті осмислити ідейно-естетичні погляди М. Чирського на театр і дослідити поетику драматичної мініатюри «Шлях із Крут». **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що окремі статті письменника та текст твору вперше введено в науковий обіг; виявлено особливості індивідуальної поетики митця, охарактеризовано художні засоби, що демонструють увагу до експресіоністської техніки письма; окреслено аксіологічну спрямованість твору.

Результати дослідження. Микола Чирський залишив невеликий художній спадок. Проте

у всьому тому розмаїтті варто назвати розпошені малотиражними еміграційними періодичними виданнями фейлетони, нариси, театральні рецензії та полеміки, теоретичні праці про героїчний театр і драму, кілька драматичних творів, чудом збережений кіносценарій і єдину збілочку лірики. Архіву М. Чирського в цілісному вигляді не існує; чимало документів, що стосуються його біографії або творчості, залишаються маловивченими і зберігаються в найрізноманітніших українських і закордонних інституціях.

М. Чирський належав до кола українських письменників міжвоєнної доби, ідейно-естетичні засади якого формувалися під впливом «Літературно-наукового вісника» («Вісника»). Головний редактор видання у низці есеїв запропонував сучасникам чітку концепцію героїко-романтичного мислення, пронизану глибоким традиціоналізмом, особливою настроєвістю, емоційністю, духом поривання і боротьби. На сторінках часопису з'являлися статті українських мислителів і культурологів міжвоєнної доби, головною метою яких було формування модерної української культури і літератури. Запропоновані Д. Донцовим ідеалістична естетика інтуїтивізму, неоромантизму, вічного героїзму, моральні засади традиціоналізму та християнізму стали об'єднавчою платформою для багатьох талановитих письменників того часу: Олеса Бабія, Дарії Віконської, Наталени Королевої, Юрія Липи, Наталі Ливицької-Холодної, Оксани Лятуринської, Євгена Маланюка, Леоніда Мосендза, Олега Ольжича, Уласа Самчука, Олекси Стефановича, Олени Теліги, Миколи Чирського й інших. Творчість названих митців і означила появу оригінальної естетичної течії, що згодом отримала назву *вісниківство*.

У царині театрального мистецтва націоналістичну інтерпретацію Д. Донцова поширила Наталія Геркен-Русова, визначивши основні завдання *героїчного театру* та його роль у розбудові української нації. У «Віснику» з'явилася низка її статей про *Ars Militans — воєвничче мистецтво*, основу якого мала творити еллінська мистецька традиція та конкретна національна ідея і яке протиставлялося *L'art pour l'art* — «<...> психологічно-настройовому мистецтву і його неактуальній формулі безплідного естетизму» (Геркен-Русова, 1938, с. 567). На переконання авторки, на зміну «мистецтву емоціонального естетизму душі» мало прийти *мистецтво певної національної ідеї, мистецтво воєвниччого духу* (Геркен-Русова, 1938, с. 567). Воно зобов'язане будуватися на інших ідеологічних підвалинах, ніж сценічне мистецтво попередньої доби. вико-

ристовуючи визначні театральні традиції, нове мистецтво набувало повинність виконувати ушляхетнюючу роль, надихати українську еліту героїчним духом, вищими чеснотами, мораллю і прагненням чину.

Пізніше всі ідеї про героїчне мистецтво було впорядковано в окремій книжці «Героїчний театр» (1939). Авторка висунула тезу розбудови театру провідної верстви нації, завдання якого — відмовитися від солодкавої сентиментальності, розважальності й епатажності, ярмарковості та лубочності, але войовничо виступати проти всього, що приборкує дух нації. Основною тематикою національного театру Н. Геркен-Русова проголосила «духовість, культ Бога, вітчизни, героїзму, слави, чести і мудрости», його тенденцією — «культ віри, патріотизму, державности», його традицією — «вславлення Бога, святих і героїв, високих чинів і подій, явлення не “буденного життя”, а “героїчного подвигу”, перемоги “шпади (шаблі з ребруватим клинком. — Прим. авт.) духу”» (Геркен-Русова, 1957, с. 10–11).

Н. Геркен-Русова сформулювала кілька засадничих тверджень про героїчний театр, на які мали взоруватися всі причетні до спектакулярного мистецтва: 1) служити національній ідеї, бути школою духа і героїзму на честь нації; 2) мати репертуар героїчного змісту і високих помислів; 3) пробуджувати мистецькими засобами високі духові переживання і стимули до патріотичних вчинків; 4) давати візію державної слави, великих подій, перемог, сильних індивідуальностей; 5) пропагувати національні чесноти (честь, славу, віру, права, вольності тощо); 6) використовувати національні свята як нагоду афірмувати в образах славу «прадідів великих»; 7) увібрати в себе «всю гаму різних родів мистецтва героїчного стилю, а, по змозі, й усі його ділянки: героїчну поезію, літературу, малярство, будівництво, різьбарство, музику, спів, танець і кінове мистецтво» (Геркен-Русова, 1957, с. 14–15). Ілюстративним підтвердженням виголошеним тезам слугували драматичні та декоративні проекти самої авторки.

Позиція Н. Геркен-Русової не обмежувалася ідеологічними посланнями, вона активно виступала за професіоналізм режисерів і декораторів, фаховий музичний, вокальний та танковий супровід драматичних дійств тощо. Тож вісниківським авторам і послідовникам концепції *Ars Militans* ніяким чином не йшлося про спрощення чи примітивізацію мистецтва. Вони розуміли і обстоювали формування театру на національних засадах, важливість мистецтва для розвою нації, його роль у постанні професійної мистецької критики.

Багатогранна творчість М. Чирського достоту ввібрала в себе основні вісниківські світоглядні й естетичні постулати. З огляду на шалений темп життя митець висловлював власні погляди на модерне мистецтво спорадично. Театр він сприймав передовсім як один з найголовніших способів легальної пропаганди національної ідеї. Так, у статті «З приводу брошури “Свято Жертви”» М. Чирський солідаризувався з Н. Геркен-Русовою щодо призначення мистецтва консолідувати націю: «Коли немає змоги фізично мобілізувати націю для боротьби з ворогом, то мистецька пропаганда в стані мобілізувати, натомість, націю духово» (Чирський, 1940а, с. 156). Автор обстоював ідею створення революційного театру малої форми, «революційного не стільки своїм стилем, скільки змістом» (Чирський, 1940а, с. 156), який беззастережно відповідав би поставленим мистецьким завданням. Основний репертуар цього театру мали складати своєрідні жанрові мікси, де в єдине драматичне дійство поєднувалися б драматичні сценки героїчної тематики, декламації, інсценізації-гротески, «фільмові етюди», декламації, танки, хорове і сольне виконання пісень.

У цитованій статті М. Чирський проаналізував зміст брошури «Свято Жертви» (1939). Зауважу, що приурочені до національних свят буклети з’являлися і раніше, зокрема «Свято 22. І» (1935), «Свято Державности — Самостійности й Соборности — 22 січня» (1936), «Свято Крут» (1938), «Свято Моря» (1938), «Свято Вождя» (1939). Усі вони слугували основою для театральних інсценізацій, що були популярні в чехословацькому середовищі українців-емігрантів від початку 1920-х рр. Автором-упорядником окремих із них була Н. Геркен-Русова, а М. Чирський брав активну участь у цих імпрезах «з нагоди».

Письменник дав високу оцінку популярним у театральному середовищі книжечкам, які не просто заповнювали репертуар театру малої форми творчо змодельованими інсценізаціями, але й супроводжувалися детальними порадами для всіх фахівців театральної справи. Чимало зауваг стосувалося режисури, сценографії, декорацій, костюмів тощо. Загалом це був «<...> духово-будуючий і спрямовуючий матеріал, черпаний з нашої великої традиції та кращих творів новітньої української літератури» (Лотоцький, 1936, с. 3). На думку М. Чирського, на доборі матеріалів і допасуванні різномірних текстів один до одного в брошурі «Свято Жертви» позначився досвід попередніх видань такого штибу, внаслідок чого кожний образ і «кадр» продумані просто блискуче. Переваж-

на більшість творів була доказом, «<...> як міцно злютована фаланга цих українських поетів, що, не мудрствуя лукаво, щиро й натхненно віддали свою музу на службу нації» (Чирський, 1940а, с. 156). Декорації та освітлення органічно доповнювали дійство питомою допосованістю «до “внутрішньої лінії” драматичного “наростання” в тексті» (Чирський, 1940а, с. 156). Таким бачився авторові статті зразковий український театр, який відповідав би духові епохи.

У 1938–1939 рр. М. Чирський у гурті членів Культурної референтури Проводу українських націоналістів опинився у круговерті політичного і культурного життя Карпатського краю, де доєднався до процесу пробудження національної свідомості закарпатців. Вирішальними факторами формування національних первнів і моральної перебудови духовості населення Карпатської України було мистецтво, що, з одного боку, мало тривалу культурну тяглість, а з іншого — спроможне було відповідати духові часу. Основними взірцями виховного процесу стали великі ідеали, якими жила європейська людина впродовж віків: суворі принципи, відповідальність, героїзм, жертвність, шляхетність, духовна чистота тощо. Розбудовою національного мистецтва краю займалася Українська мистецька громада «Говерля», навколо якої консолідувалися кращі мистецькі сили. Загальний портрет митця — учасника тих подій подав часопис «Пробоем»: «Мистець є тільки така людина, що віднайшла в собі правічний святий вогонь свого народу; відчула в собі частину його духа, щоб ніколи вже не бути відступником, ренегатом, боягузом, та від мистецьких сценічних форм відразу увійти в життя без фальшу і облуди» (Лад, 1939, с. 118). «Говерлю» очолив М. Чирський, згодом організував мистецький рій «Карпатської Січі» — мобільний театр малої форми. Перед «Летючою естрадою» стояло важливе завдання донести аполітичним закарпатцям ідею самостійності Української держави, підтримати духово карпатську молодь, котра масово вступала до «Карпатської Січі». Це був пересувний культурно-агітаційний відділ, що здійснював свої пропагандистські рейди всією Карпатською Україною. Після поразки державотворчих потуг Срібної Землі митець повернувся до Праги і продовжив патріотично-пропагандистську працю у «Спектаклярній Студії» (Прага, 1939 рік) у якості її очільника. Велика ймовірність, що саме для цього театрального колективу було написано драматичну мініатюру «Шлях із Крут».

Дещо пізніше М. Чирський написав статтю «Театр Наступу» (1940), де повернувся до питання подальшого розвитку національного те-

атрального мистецтва. Висловлені у розвідці постулати були основою його світогляду та художньо-естетичної діяльності і як керівника театрів малої форми, і як співавтора театральних інсценізацій, і як актора. Митець розумів, що модерна епоха вимагала нових режисерських / акторських підходів і рішень мистецьких завдань. Новий український театр повинен був адекватно відповідати на запити часу сценічною мовою, синтезувати здобутки різних мистецтв, порушувати животрепетні проблеми, які хвилювали український загаль. При цьому він мав зберігати органічний зв'язок з традицією.

Театр дореволюційної доби, на переконання М. Чирського, своїми колишніми ідеалами «<...> не відповідає на основні питання нашої нової дійсності, нашого сьогодні» (Чирський, 1940с, с. 120). Той театр, наполягав він, стояв на оборонних позиціях, постійно захищаючи українські культурні скарби і фольклорну своєрідність. Тепер же українство, натхненне національним ідеалом, перейшло до наступу, відтак має відкинути ретроградство діячів театральної практики (а воно, на думку М. Чирського, нікуди не зникло), мусить здолати відсутність будь-якої орієнтації на національні потреби. При цьому автор чітко наголошував, що такою позицією його сучасники ніяким чином не заперечують здобутків попередньої мистецької епохи, разом із тим не втрачають культурно-історичної перспективи. Сучасне театральне мистецтво мало органічно виростати із творчих здобутків ХІХ ст. і рухатися в напрямку досягнення національного ідеалу. Для такої мети М. Чирський віднайшов прийнятну форму національного театру — *Театр Наступу*.

Обґрунтовуючи основні засади діяльності театру малої форми, автор статті застерігав від можливих безпідставних ліберальних звинувачень у надмірному «сполітизуванні» театру, гвалтуванні його творчих потуг і накиданні йому немистецьких, мало не військових завдань (Чирський, 1940с, с. 121). А така реакція не забарилася. Достатньо пригадати Ю. Косача з його повоєнними намаганнями поборювати вісниківські ідеї на з'їзді МУРу 1945 р. Він категорично опротестував існування української драми у міжвоєнну добу, «<...> бо тенденційність виключає а priori всяку трагедійність і конфлікт». І тут же вдався до безапеляційної оцінки: «Тенденційні драми М. Чирського при всій їхній суспільній функціональності ще не становлять драм» (Косач, 2014, с. 248). Ю. Косач заперечив спроможність налаштованого на потреби нації мистецтва зроджувати високі мистецькі вартості; мистецький хист

М. Чирського оголосив затлумленим партійною заангажованістю: «Найкращі ідеї, піднесені в ступінь партійної виключності, умертвляють мистецтво. Подивіться на *П'яний рейд* Миколи Чирського. Повний блиску талант задушений добровільно на себе накладеним тягарем партійности» (Косач, 2014, с. 524). Тож, передбачаючи негативну реакцію ліберальних критиків, М. Чирський рішуче відкидав можливість подібних оскаржень, наголошуючи, що «тільки там творчість досягає вершків свого напруження і тільки там здобуває найвищі щаблі, де зосереджується на певному ідеалі, який органічно, не від страху, а з любов'ю і відданістю прийнято і в його увірувано». І далі продовжував в дусі героїчної літератури Д. Донцова: «Де немає такої фанатичної віри, там немає творчости» (Чирський, 1940с, с. 121).

М. Чирський визнавав, що для важливої мистецької місії треба згуртувати різні за своєю формою театральні колективи, скоординувати їхню діяльність. Оскільки без «вірую» немає досконалої творчості, а без майстерності не можна філігранно виявити те «вірую», автор запропонував свій рецепт досягнення поставленої мети. З-поміж основних завдань національного театру він виокремив сценічну майстерність, її безупинне вдосконалення через мережу театральних шкіл, курсів, студювання літератури з теорії та практики театрального мистецтва. Не останнє місце тут належало вивченню здобутків зарубіжних театрів, підготовці висококваліфікованих кадрів театральної сцени. Стаття містила ілюстративний матеріал, що вказував на появу нового типу театральної практики, засвідченого епізодичними аматорськими виставами Н. Геркен-Русової 1920–1930-х рр. і діяльністю таких театральних формацій, якими були «Летюча естрада» Карпатської України, «Спектаклярна Студія» у Празі, Театр Огненної Доби на західних землях генерал-губернаторства наприкінці 1930-х рр.

Значна текстова площа статті «Театр Наступу» присвячена діяльності «Летючої естради». М. Чирський не вагався у відвертій оцінці, коли йшлося про рівень майстерності цього театру малої форми, до створення якого був причетний особисто. Він наголошував, що під час виконання конкретних завдань агітаційного та пропагандистського характеру, виконавська вправність акторів мистецького рою потерпала не від надмірного засилля агіток, а передовсім від сценічної малограмотності акторів-аматорів. Та навіть ця обставина не могла применшити ролі «Летючої естради» у піднесенні національного духу закарпатців. Блискуче завершення перших виборів до Союму Карпатської України

М. Чирський пов'язував з діяльністю своєї театральної трупи: «<...> завдяки “легкості свого калібру” залітала і в найнедоступніші місця важкого карпатського терену і там живим словом та сценічним образом, просякнутими найпекучішими проблемами карпато-української дійсности, нещадно била всякі спроби ворожої протиакції» (Чирський, 1940с, с. 122). Доступність театрального дійства широким масам формувала функціональне призначення театру малої форми. Власне така практика переконала його організаторів у тому, що найбільш живий відгук у серцях краян має «стиль героїчно-новоромантичний, який висловлює патріотичний та імперіялістично-офензивний зміст» (Чирський, 1940с, с. 122).

В іншій статті завдання естрадівців автор формулював як боротьбу з примітивним смаком публіки через пропаганду не стільки політичну (то теж одна з першорядних його настанов), скільки мистецьку. Новостворену артистичну громаду січовиків називав театром актуальностей або ж, вдаючись до військової термінології, театром «малого калібру», театром войовничим (Чирський, 1940b, с. 123).

У статті «Театр Наступу» М. Чирський акцентував важливість вибору репертуару, його адекватної орієнтації на запити сьогодення. Такого арсеналу творів, який би повністю задовольняв потреби театру малої форми, на його думку, в готовому вигляді немає. Поділяючи ідеї Н. Геркен-Русової, автор пропонував для формування репертуару добирати відповідний матеріал з української літератури і на основі відібраного створювати інсценування. Твір-першооснова мав піддаватися відповідній літературній обробці, потім виписувалася сценічна драматургія, добиралися декорації, музичне оформлення тощо. М. Чирський вдався до алюзії, коли говорив про виникнення такої ідеї в колі театралів, які без згоди письменників достосовували їхні твори до сценічного дійства.

Ретельний опис театрального арсеналу естрадівців знаходимо в іншій статті митця: «Репертуар цього театру був комбінований так, щоб, перше — познайомити найширші верстви зі здобутками української літератури (головно поезії — акція засипання прірви між українською літературою та цими найширшими верствами), друге — піднесення національного бойового духу цих мас, третє — заатакувати всякого роду “філів”, починаючи від русо- і кінчаючи мадярофілами, і нарешті для пропаганди самої ідеї “театру малої форми”, театру войовничого, театру актуальності, який живо реагує і відповідає на питання нашого сьогодення» (Чирський, 1940b, с. 123). Щодо ліричних текстів

планувалося відбирати виключно ті, де «кожен рядок це немов жовнір у бойовій лінії. Її перша ознака — активність, бойовність та революційна відруховість» (Чирський, 1940b, с. 123–124). Не останню роль в органічному сприйнятті театрального дійства глядачами мав відіграти рецитаційний хор.

Організація і сама постановка вистави, за М. Чирським, мали пройти три важливі етапи. По-перше, дійти узгодженості щодо реалізації задуманого театрального плану, де все повинно перебувати в доладному зв'язку — ансамбль акторів, костюми, декорації, технічні засоби сцени. По-друге, виробити чіткий план сценічного опрацювання матеріалу, який сприяв би раціональній підготовчій праці, зокрема репетиціям. І наостанок — встановлення «точного хрономонтажу» самої вистави, тобто чіткого визначення часового перебігу окремих фрагментів дійства, особливо пауз, які, будучи протяжними в часі, могли псувати враження від театрального дійства (Чирський, 1940с, с. 123).

Окремо у розвідці подано рекомендації щодо зміни декорацій на сцені, оскільки часто театри малої форми були обмежені у своїх технічних можливостях. М. Чирський вказував на небажане «перетехнічення» сцени, що виявляло себе у прагненні сучасного театру здолати спомагавчу лімітованість «технічно-сценічною рафінованістю машини. Світ ідей хочуть там заступити ефектовним сяйвом досконалих рефлекторів» (Чирський, 1940с, с. 123). І далі наголошував, що техніка не може «автоматизувати» театр, «вбиваючи в ньому живий сценічний образ». Вона має бути ідеально простою, легкою, непомітною, оскільки основне її завдання — допоміжне. Завершальним акордом авторських зауважень була впевненість, що тільки вперта послідовна і планова праця, яка йде від ентузіазму і любові до театральної справи, допоможе створити «театр нової доби — Театр Наступу» (Чирський, 1940с, с. 123).

До теоретизування на теми театру і його завдань М. Чирський повернувся вже наприкінці життя в Кам'янці-Подільському. У газеті «Подільнин» з'явилося кілька театральних рецензій його авторства, зокрема на поставлені місцевим театром комедію «Мина Мазайло» М. Куліша (Чирський, 1941b, с. 58–59) і драму «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького (Чирський, 1941а, с. 6). У газетній передовиці з назвою «Сучасні завдання українського театру» (Чирський, 1941d, с. 1) театрознавець розмірковував про неможливість існування українського театру в совєтській Україні без експозиції московського театру, компетентність

якого зводилася до настанов «братнім народам». Через таку залежність лінія органічного розвитку українського театру була перервана; театр М. Кропивницького, М. Старицького і братів Тобілевичів залишився без наступників. Коли чекістська опіка спала (стаття написана під час окупації Кам'янця гітлерівцями), М. Чирський визначив основну мету театру як розбудову «української національної культури та мистецтва», його потребу «бути виховуючим чинником» (Чирський, 1941d, с. 1). Автор знову формулював першочергові завдання театру на шляху до виконання призначеної йому місії: позбутися дилетантства, аматорщини, малої сценічної грамотності, «досягнути вершків творчого майстерства усіма своїми засобами» (Чирський, 1941d, с. 1). Не менш важливою бачилася потреба здолати багаторічний «антракт» у поповненні репертуару якісними драматичними творами. Для сучасних постановок, за винятком окремих речей побутово-історичного репертуару попередньої епохи, драматургії Лесі Українки, Олександра Олеся, С. Черкасенка, почасти В. Винниченка, на думку М. Чирського, мало що надавалося. Та й окремі речі старого репертуару потребували вправного мистецького осучаснення. Тут М. Чирський знову повертався до ідеї збагачення арсеналу театральних п'єс шляхом інсценізації творів української літератури, що мали виразні драматичні елементи. Чималий потенціал він убачав у західноєвропейській драмі, радив перекладати кращі її зразки українською мовою; виокремлював мистецькі ресурси сучасної німецької драми. До речі, саме естетика останньої мала вплив на драматургію письменника.

Відгуком на розглянуту вище статтю став допис «Репертуар, режисер, актор...», автор якого закидав М. Чирському «невірну точку зору» (Поліський, 1941, с. 4). Письменник блискавично відреагував новим дописом. У статті «Нові часи — нові завдання» (1941), цитуючи працю «Театр і драма» М. Вороного і повторюючи власні тези, пояснив опонентіві пріоритети розвитку національного театру «після українських визвольних здвигів, після могутніх змін в світі та грандіозного поступу в усіх ділянках культури людства» (Чирський, 1941с, с. 4).

Огляд теоретичних міркувань М. Чирського про національний театр дає можливість осмислити особливості творчої лабораторії митця. «Шлях із Крут» — один з небагатьох недрукованих за життя драматурга творів, який завдяки щасливій okazії вдалося закріпити на газетній шпальті і зберегти для майбутнього. Час його написання редакція видання не вказала, подала лишень коротку заувагу: «До другої річни-

ці смерти Миколи Чирського містимо його ще недруковану річ: Шлях із Крут. Сцена ця свого часу з успіхом виставлялась в Празі» (Чирський, 1941d, с. 2). Найімовірніше, текст був приурочений до популярного в середовищі української молоді Праги Свята Крут і входив в ансамбль творів, які склали театральну імпресу святочного дійства.

Після повернення з Хуста до Європи М. Чирський був задіяний у культурно-мистецькій діяльності УНО, яка 1937 р. перейшла на позиції українського націоналізму. Упродовж 1939–1941 рр. він очолював Секцію мистців, письменників та журналістів (СМПЖ). За його головування майже щосуботи, окрім літніх місяців, проходили відчити Л. Білецького, С. Володимиріва, М. Галаґана, О. Ольжича, У. Самчука, Ю. Сірого та інших. Інсценізації та рецитації періодично влаштовувала «Спектаклярна студія, яку спершу очолював А. Демон-Довгопільський, а згодом і сам М. Чирський (Культурно-освітня діяльність УНО, 1943, с. 9). Тим-то вірогідність написання драматичної сценки наприкінці 1930-х рр. для академії УНО на честь героїв Крут досить висока.

Сценічна мініатюра «Шлях із Крут» створена за прописаними самим автором канонами для театру малої форми. Своєю назвою вона корелюється з трагічною сторінкою оборони Української держави від більшовицьких зайд — боєм під Крутами в січні 1918 р. Дія твору зосереджена навколо одного епізоду, що постає перед глядачем без кардинальних змін на сцені. За жанром це *драматична мініатюра*, оскільки її зміст невеликий за обсягом, композиція відзначається довершеністю, а головна думка — недвозначним формулюванням.

«Шлях із Крут» має чимало поетологічних ознак, які відсилають до ранніх німецьких експресіоністських п'єс. Щоб уникнути спекуляцій на цю тему, одразу наголошу, що цей зв'язок можна простежити не стільки у близькості до філософського підґрунтя німецького експресіонізму, скільки в тяжінні до експресіоністських елементів поезики німецької драми початку ХХ ст. Передовсім це стосується місця розгортання події: «Зимовий смерк. Шлях, що губиться в темряві... Де-не-де чорна сілюета самотніх скорчених від холоду дерев. Ближче до авансцени пень, що лишився від розторошеного кулею придорожного дерева... Далі на розісланій шинелі лежить, спершись головою на пеньок, довга постать в сірій шинелі. Під головою сіра салдатська шапка. Понад ним, на пеньку сидить юнак з розкуйовдженим волоссям, долі в ногах його лежить рушниця з багнетом. Осторонь тіло забитого, що ле-

жить лицем занурений у сніг, напівзаметений снігом» (Чирський, 1944, с. 2). Довколишній пейзаж виписаний в експресіоністській манері. Світлові ефекти (зимовий смерк, темрява) і похмура кольорова гама (чорний, сірий) нарочито підкреслювали атмосферу таємничості; окремі деталі увиразнювали певну химерність, ілюзорність зображуваного (поодинокі чорні силуети «скорчених від холоду» дерев, пень від розторошеного кулетом дерева, контур тіла вбитого вояка, зануреного лицем у сніг). Зображена картина статична; світ навколо персонажів потонуло в гнітючих барвах; світла майже немає; єдина пляма, як натяк на тьмяне світіння, зупинилася осторонь — на нерухомій постаті напівзаметеного снігом мертвого вояка. Усе в цьому пейзажі наповнене болем, відчаєм, трагедією, смертю. Ймовірно, для відтворення місця дії на сцені застосовували спеціальну світлову партитуру; оформлення відзначалося максимальною ощадністю. Комплекс сценічних елементів мав максимально поглибити вплив сценічного дійства на глядача.

Персонажі мініатюри чітко згруповані. З одного боку — головний герой (Постать), який є носієм ідеї твору, і засніжений силует загиблого юнака, котрий безмовно представляє когорту героїв Крут. Загально ідентифікувати належність Постаті до конкретної спільноти допомагає військовий одяг (сіра шинель, вояцька шапка). Конкретне впізнавання персонажа відбувається після того, як Юнак у Постаті з'яві признає вбитого пана сотника. Отож загиблій живе символічним життям, він прийшов у світ живих виконати своє покликання — злутувати нові покоління борців. Головна ідея твору виголошувалася відкрито самим персонажем. У такому моделюванні головного персонажа (розщеплення фізичного тіла) вчувається відгомін експресіоністського варіанта класичного мотиву двійника. Відповідність експресіоністському канону витримано і в зображенні заляканої напівзасніженої постаті вбитого вояка. Цей силует оприявнює на сцені смерть, яка незримо нагадує про подвиг під Крутами і німотно кличе живих пам'ятати про незчисленні жертви українського народу в національно-визвольних змаганнях.

З іншого боку — решта персонажів, які дослухаються до головного героя і готові слідувати за ним. Вони теж неіндивідуалізовані, не мають власних імен, лишень загальні наймення, що і виконують функцію словесного позначення за віком (Юнак, Дівчина) і соціальною приналежністю (Селянин, Червоногвардієць).

Основним засобом творення образів М. Чирський обрав експресивні монологічні висловлювання персонажів. Мовлення Постаті

емоційно забарвлене: уривчасте через напругу, сповнене трагізму при згадці про беззастережне виконання військової повинності, водночас пристрасне, наснажене вірою в неминучість поступу молоді шляхом крутянських героїв. Воно максимально увібрало всі характеристики вбитого сотника, який жертвовно загинув разом із юними захисниками Крут.

В уста Юнака (біля ніг якого лежить рушниця з багнетом, із тексту стає зрозуміло, що він — один із учасників бою під Крутами) вкладено сентенцію про безсмертний подвиг захисників вільної України: «Цю кров, що нею записаний ваш чин, не зітруть століття... Кров на снігу, це є свідок... Жадне сонце, жадне тепло, жадні дощі не знищать слів, записаних кров'ю на цих полях... Хай живе вільна Україна» (Чирський, 1944, с. 2).

Всі персонажі драматичної мініатюри інтуїтивно тягнуться до Постаті, оскільки на боці загиблого сотника, котрий жертвовно віддав своє життя за Україну, ідейна перевага. Постать переконливо говорить про народження «зорі Віфлеємської», «зорі України», але розчарована, бо не бачить її на небі. Юнак одразу нівелює ці сумніви: «Зоря ця не на небі, а в душах наших загорілась, і прийдуть Волхви на сяйво цієї зорі, як прийшли, коли народився Христос» (Чирський, 1944, с. 2).

Подальша дія в драматичній мініатюрі набуває символічного звучання. Як і в біблійному сюжеті, три новітні волхви принесли Постаті найцінніші дарунки. Дівчина віддає своє серце, яке їй «більш не належить». І Юнак резюмує: «Ось перший іде». Селянин офірує свої працьовиті руки для подальшої боротьби, і Юнак ствердно реагує реплікою: «Он другий іде» (Чирський, 1944, с. 2). Урочистого піднесення зображуваному додає поява Червоногвардійця. На полі бою він і Постать перебували по різні боки барикад, випущена ворогом куля пробила серце пана сотника. Червоногвардієць, вражений героїзмом захисників Крут, переживає переродження і приносить у дарунок Постаті власне життя: «Може, моя це куля в грудях у тебе, брате мій... але і ти мені в серце влучив... Дві кулі стремлять там: любов — перша куля й друга — ненависть... перша сюди мене привела, а друга... <...> Тобі їх в дарунок приніс, і от моя зброя, бери. Життя моє теж» (Чирський, 1944, с. 2). Червоногвардієць поповнює лави борців за волю України. «Це — третій!» — констатує Юнак.

Поява кожного із цих персонажів передає динаміку пориву, що охопив представників різних суспільних груп. Вони «вклякають» (у тексті це слово використано двічі) перед Постаттю, перед шляхетним і сильним провідником, повністю потрапляючи під його вплив. Так від-

бувається духовна трансформація персонажів, символом якої є біблійні знаки. Віфлеємська зоря символізувала постання вільної України, три новочасні волхви — народження нового українця, готового жертвовно її захищати.

Фінальний монолог Постаті — це патетичне напутнє слово новій когорті звитяжців з переднакресленням подальшої боротьби, образно названої «шляхом із Крут». Тим шляхом піде нова своєю якістю і сильна духом батава українців, незалежно від їхньої статі, віку чи соціальної приналежності: «Я бачу, багато вас йде цим шляхом, юних, прекрасних і дужих. І понад вами гордо мають короги, де золотом іскриться одвічне — любов. Йдете. Тремтять під ногою земля; цей крок — землетрус, а попереду вождь неблаганний, суворий і мудрий...» (Чирський, 1944, с. 2). Остання фраза одухотвореного монологу Постаті відсилає до вісниківської ідеї провідництва, яка на чолі боротьби за вільну Україну стверджувала шляхетного, мудрого, відважного і готового до чину провідника (вождя). Сценічна драматургія мініатюри тотально акцентована на Постаті, яку можна вважати класичним зразком «патетичного декламатора модерного типу», про якого свого часу писав один з авторів львівського журналу «Дзвони» (Гнатишак, 1931, с. 268). Тож прагнення ідеального і гармонійного в кінцевому результаті теж відлунює естетикою експресіонізму.

Висновки. Погляди М. Чирського на національний театр закорінені в ідеологічній концепції українського націоналізму. Теоретичні положення щодо завдань і розвитку театру нової доби митець виклав у нечисельних статтях початку 1940-х рр. Спираючись на власний досвід, він сформулював кілька важливих постулатів стосовно розбудови сценічного мистецтва: нова доба вимагала нового театру актуальностей, який би живо реагував на всі проблеми сучасності і служив національній ідеї; войовничий театр мав подолати застигли форми українського театру попередньої доби; до репертуару Театру Наступу мали входити твори героїчного змісту, які будили б глядача, підносили його душу до героїчного і шляхетного, спонукали до патріотичних вчинків.

Ідейно-естетичні, аксіологічні, ідеологічні концепти вісниківства вплинули на поетику драматичної мініатюри «Шлях із Крут». Твір поповнив поширений в артистичному еміграційному середовищі репертуар героїчного змісту, збуджуючи у реципієнтів високі духові переживання, закріплюючи у їхній свідомості образ національних героїв, котрі жертвовно віддали своє життя за Україну. Пошуки прийомів, які мали дієво впливати на світовідчуття

і почування глядача, спонукали М. Чирського використовувати елементи експресіоністської поетики. В аналізованому творі наявні фантазмагоричне зображення реальності, неіндивідуалізовані персонажі, символи, містичний елемент, візуальні ефекти, що надають сценічній обставі особливої тональності.

Драматична сценка «Шлях із Крут» — не одиничний приклад використання письменником поетики експресіонізму. Прикладами можуть слугувати інші твори митця цього часу, зокрема: створена для «Летючої естради»

сатира «13-й кілометр» (?1938) і кіносценарій «Україна в огні» (1938), за яким на студії В. Авраменка у Нью-Йорку було знято кольоровий документальний фільм про події в Карпатській Україні. Однак художнє мислення М. Чирського не було обмежене виключно експресіоністськими прийомами. У його творчості органічно поєдналися здобутки і традиціоналізму, і неоромантизму, і символізму, зрештою й інших модерних течій початку ХХ ст. Тож попереду — більш ґрунтовне осмислення модерністської поетики драматичних творів митця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнатишак М. Сучасне положення європейського театру. *Дзвони*: Літературно-науковий місячник. Л., 1931. Ч. 4–5. С. 265–269.
2. Геркен-Русова Н. Героїчний театр. 2-ге виправлене вид. Лондон: Друкарня Української Видавничої Спілки, 1957. 93 с.
3. Геркен-Русова Н. Завдання і організація героїчного театру. *Вістник*. 1938. Т. 3. Кн. 7/8. С. 567–591.
4. Донцов Д. Про «молодих». *Вибрані твори*: у 10 т. Т. 8: Літературна есеїстика (1922–1958 рр.). Дрогобич; Львів: ВФ «Відродження», 2015. С. 251–260.
5. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. К.: Фенікс, 2012. 51 с.
6. Косач Ю. Вільна українська література. *Mission Impossible: МУР і відродження українського літературного життя у таборах для біженців на території Німеччини 1945–1948*. Ч. II. / Л. Стефановська. Варшава: Варшавський університет, 2014. С. 242–263.
7. Культурно-освітня праця УНО. *Український Вісник*. 1943. Ч. 1 (100). 10 січня. С. 9.
8. Лад В. Рефлексії з мистецького життя Карпатської України. *Проблем*. 1939. Ч. 12 (70). 20 вересня. С. 118.
9. Ревуцький В. Новий укр. театр від 1917 р. *Енциклопедія українознавства. Загальна частина*. Мюнхен; Нью-Йорк, 1949. Т. 3. С. 840–866. URL: <http://izbornyk.org.ua/encycl/eui079.htm>
10. А. Б. [Лотоцький О.] (упоряд.). Свято Державности — Самостійности й Соборности — 22 січня. Прага, 1936. 35 с.
11. Поліський [?]. Репертуар, режисер, актор... *Der Podolier / Подолянин*: Орган Кам'янець-Подільського окружного комісаріату. 1941. Ч. 28. 12 грудня. С. 4.
12. Чирський М. До репрізи «Ой, не ходи, Грицю» (Драма на 5 дій М. Старицького) [рецензія]. *Наступ*. 1941. Ч. 20. 17 травня. С. 6.
13. Чирський М. З приводу «Свята Жертви». *Проблем*. 1940. Ч. 6 (83). С. 156–157.
14. М.Ч. [Чирський М.]. «Мина Мазайло», комедія в 4-х діях Миколи Куліша (Видавництво «Колос», Прага, 1940. Ст. 96) [Рецензія]. *Проблем*. 1941. Ч. 1 (90). С. 58–59.
15. Чирський М. Нові часи — нові завдання. *Der Podolier / Подолянин*. 1941. Ч. 29. 14 грудня. С. 4.
16. Чирський М. Перший виступ «Летючої Естради». *Проблем*. 1940. Ч. 3–5. С. 120–126.
17. [Чирський М.]. Сучасні завдання українського театру. *Der Podolier / Подолянин*. 1941. Ч. 18. 9 листопада. С. 1.
18. Чирський М. Театр Наступу. *Сурми* / уклад. О. Штуль. Прага: Секція мистців, письменників та журналістів УНО в Празі, 1940. С. 120–124.
19. Чирський М. Шлях із Крут: Сцена. *Український Вісник*. 1944. Ч. 5(129). 26 березня. С. 2.

REFERENCES

1. Hnatyshak, M. (1931). Suchasne polozhennia yevropeiskoho teatru. *Dzvony*, 4–5, 265–269 [in Ukrainian].
2. Gerken-Rusova, N. (1957). *Heroichniy teatr*. London: Drukarnia Ukrainskoi Vydavnychoi Spilky [in Ukrainian].

3. Gerken-Rusova, N. (1938). Zavdannia i organizatsiia heroichnoho teatru. *Vistnyk*, 3 (7/8), 567–591 [in Ukrainian].
4. Dontsov, D. (2015). Pro «molodykh». *Vybrani tvory*, Vol. 8, Literaturna eseistyka (1922–1958 rr.), pp. 251–260, Drohobych; Lviv: VF «Vidrodzhennia» [in Ukrainian].
5. Yermakova, N. (2012). *Berezilska kultura: Istorii, dosvid*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
6. Kosach, Yu. (2014). Vilna ukrainska literatura. In L. Stefanovska (Ed.), *Mission Impossible: MUR i vidrodzhennia ukrainskoho literaturnoho zhyttia u taborakh dlia bizhentsiv na terytorii Nimechchyny 1945–1948*, Vol. 2, pp. 242–263, Warsaw: Varshavskiy universytet, Kafedra ukrainoznavstva [in Ukrainian].
7. Kulturno-osvitnia pratsia UNO. (1943, January 10). *Ukrainskyi Visnyk*, 1 (100), 9 [in Ukrainian].
8. Lad, V. (1939, September 20). Refleksii z mystetskoho zhyttia Karpatskoi Ukrainy. *Proboiem*, 12 (70), 118 [in Ukrainian].
9. Revutskiy, V. (1949). Novyi ukr. teatr vid 1917 r. *Entsyklopediia ukrainoznavstva. Zahalna chastyna*, Vol. 3 (pp. 840–866), Munich, New York [in Ukrainian].
<http://izbornyk.org.ua/encycl/eui079.htm>
10. A.B. [Lototskyi, O.]. (Ed.). (1936). *Sviato Derzhavnosti — Samostiinosti i Sobornosti — 22 sichnia*. Praha [in Ukrainian].
11. Poliskiy [?]. (December 12, 1941). Repertuar, rezhysy, aktor... *Der Podolier / Podolianyn*, 28, 4 [in Ukrainian].
12. Chyrskiy, M. (1941a, May 17). Do reprizy «Oi, ne khody, Hrytsiu» (Drama na 5 dii M. Starytskoho) [retsenziia]. *Nastup*, 20, 6 [in Ukrainian].
13. Chyrskiy, M. (1940a). Z pryvodu «Sviata Zhertvy». *Proboiem*, 6 (83), 156–157 [in Ukrainian].
14. M.Ch. [Chyrskiy, M.]. (1941b). «Myna Mazailo», komediia v 4-kh diiakh Mykoly Kulisha (Vydavnytstvo «Kolos», Praha, 1940. St. 96) [retsenziia]. *Proboiem*, 1 (90), 58–59 [in Ukrainian].
15. Chyrskiy, M. (1941c, December 14). Novi chasy — novi zavdannia. *Der Podolier / Podolianyn*, 29, 4 [in Ukrainian].
16. Chyrskiy, M. (1940b). Pershyi vystup «Letiuchoi Estrady». *Proboiem*, 3–5, 120–126 [in Ukrainian].
17. [Chyrskiy, M.]. (1941d, November 9). Suchasni zavdannia ukrainskoho teatru. *Der Podolier / Podolianyn*, 18, 1 [in Ukrainian].
18. Chyrskiy, M. (1940c). Teatr Nastupu. In O. Shtul (Ed.). *Surmy* (pp. 120–124). Praha [in Ukrainian].
19. Chyrskiy, M. (1944, March 26). Shliakh iz Krut: Stsena. *Ukrainskyi Visnyk*, 5 (129), 2 [in Ukrainian].

Iryna Rusnak,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-8355-7389

e-mail: i.rusnak@kubg.edu.ua

THE POETICS OF THE DRAMATIC MINIATURE “THE WAY FROM KRUTY” BY MYKOLA CHYRSKYI (VISNYKIVETS’ EXPERIENCE)

The dramatic legacy of Mykola Chyrskiy is scarce and consists of several texts, among which the most famous are the plays “Otaman Pisnya” (1936), “Andriy Karabut” (1936) and “Drunken Raid” (1938). The author neglected publication of his other dramatic texts, thus after his death those texts were lost, which created lacuna in academic perception of the Ukrainian playwright. The paper tackles theatre studies articles and accidentally found dramatic miniature “The Way from Kruty” both authored by Chyrskiy.

The purpose of the study is to consider the playwright’s views on the theatre in the context of “Visnyk” literary movement (1920–1930), to analyse the poetics of Chyrskiy’s work, to identify the peculiarities of his dramatic style and individual poetics, in particular, expressionist elements and details in the text of the found dramatic miniature.

Chyrskiy’s ideological and aesthetic priorities were formed in the cultural environment of the participants of “Visnyk” movement that had a tremendous impact on his dramas and his understanding of the tasks of modern theatre. The playwright insisted on the organic connection of modern theatre art with the creative achievements of the 19th century, encouraging theatres to actively implement the national ideal. To achieve this goal, Chyrskiy proposed a form of modern theatre that has been tested in practice. “Teatr Nastupu” (The Onslaught Theater) was designed to have an appropriate repertoire — a kind of genre mosaic of dramatic scenes with heroic themes, declamations, grotesque dramatisations, “film

etudes”, dances, songs. The Onslaught Theater was supposed to meet the demands of the times with a “stage language”, to synthesise the achievements of various arts, to raise vital issues that worried the Ukrainian public. The writer advocated the polishing of stage skills, its constant improvement through a network of theater schools, courses, studying literature on the theory and practice of the theatrical piece. Not the last place was given to the study of achievements of foreign theatres, training of highly qualified personnel of the theatrical stage.

Drama “The Way from Kruty” was published in 1944 in the newspaper “Ukrainskyi Visnyk” (Berlin). By genre, it is a dramatic miniature, the topic and content of which fully corresponded to the author’s understanding of the purpose of theatrical art. Thematically, “The Way from Kruty” referred to one of the most tragic battles of the defense of the Ukrainian State against the Bolshevik horde — the battle near Kruty in January 1918. The idea of the play is the spiritual awakening of ordinary Ukrainians, replenishment of the ranks of fighters for a liberated Ukraine with people of various social strata.

The search for techniques that would effectively appeal to the viewer’s consciousness prompted Chyrskyi to use dramatic means indicative of early German expressionist plays. It is less about the philosophical basis of German expressionism but rather about the expressionistic elements of the poetics of German drama of the beginning of the 20th century. In the analysed paper, the main expressionist elements are an idealistic depiction of reality; replacing the proper names of the characters with generalised names; creation of an atmosphere close to a dream-delusion; the presence of a symbol, a mystical element and visual effects that gave the stage setting a sense of mystery; minimalist props with elements of whimsy, unfolding of the main action in the form of passionate dialogue, etc.

The main task of the dramatic dialogue, which was based on a heroic episode of Ukrainian history of the 20th century and was successful on the Prague stage, was to elevate the spirit of the audience, to inspire them with specific heroics and to encourage them to further fight for the Ukrainian State.

Key words: Mykola Chyrskyi, “Visnyk”, visnykivstvo, dramatic miniature, expressionist poetics.

Стаття надійшла до редакції 23.08.2022.

Прийнято до друку 11.10.2022.