

Світлана Ковпик

**ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ПОЕТИКИ
УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Монографія

Кривий Ріг – 2011

УДК 821.161.2-2

К 56

К 56 Основні складові поетики української драматургії першої половини XIX ст. : Монографія. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. – 440 с.

ISBN 978-966-177-110-8

Монографія присвячена дослідженню мікро-, макропоетики й поетики компонування української драматургії першої половини XIX століття. А, оскільки, зміст і категорії «поетика п'єси», і поняття «мікропоетика», «макропоетика» та «поетика компонування» все ще тлумачиться по-різному, перші два розділи книги присвячено вивченню процесів дефінування названих термінів і своєрідної концепції поетики п'єси взагалі, яка передбачає тлумачення цієї категорії як системи систем, котру складають підсистеми «мікропоетика», «макропоетика» і «поетика компонування». Третій і четвертий розділи книги присвячено вивченню поетики української драматургії першої половини XIX ст. в її історико-літературному поєступі і в основних зв'язках із досягненнями європейської драматургії XVIII ст. і першої половини XIX ст. Тут авторка з'ясовує багато таких фактів і факторів, які свідчать про те, що українська драматургія обраного періоду не просто пройшла етапи виникнення, формування, становлення й розвитку, а так чи інакше вплинула на основні складові формозмісту драматургії наступних періодів.

Видання розраховане на широке коло фахівців і читачів.

Друкується за ухвалою вченої ради Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 9 від 25.03. 2011 р.).

Рецензенти:

А. І. Гурбанська – доктор філологічних наук, професор (спеціальність: 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.01 – українська література; Київський національний університет культури і мистецтв)

Г. П. Сабат – доктор філологічних наук, професор (спеціальність: 10.01.01 – українська література; 10.01.06 – теорія літератури; Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка)

А. О. Новиков – доктор філологічних наук, професор (спеціальність: 10.01.01 – українська література; Глухівський національний університет ім. Олександра Довженка)

ЗМІСТ

Вступ	5
Розділ 1. Генетико-еволюційні й теоретико-інтерпретаційні осягнення змісту, функцій, сутності та складових поетики.....	12
1.1. Поетика як первісна форма літературознавства	13
1.2. Поетика як базовий складник літературознавства	25
1.3. Поетика твору літератури як складова теорії літератури	47
1.4. Поетика, майстерність і художність твору драматургії та її основних жанрів.....	66
Розділ 2. Поетика п'єси як система засобів, прийомів і способів її творення	95
2.1. Основні форми й цілі спілкування драматурга з реципієнтом і ролі дійових осіб у цьому процесі.....	96
2.2. Мікропоетика п'єси як система текстуально-сміслових засобів, прийомів і блоків та способи їх використання автором.....	113
2.3. Макропоетика твору драматургії як система характерів і (дуже рідко) образів дійових осіб, поодиноких зіткнень (колізій) і конфліктів, умов і ситуацій, подій і картин світу, інших найважливіших складових змісту твору та способів їх творення	155
2.4. Поетика komponування основних текстуально-змістових блоків у плані майстерності та художності твору для сценічного втілення	173
Розділ 3. Мікропоетика української драматургії в історичному поступі першої половини ХІХ століття	201
3.1. Поступ мікропоетики авторської нарації творів української драматургії першої половини ХІХ ст.	202
3.2. Мікропоетика системи монологів української драматургії першої половини ХІХ ст.	237
3.3. Мікропоетика діалогічного мовлення в п'єсі	253
3.4. Особливості багатоголось і полілогів української драматургії першої половини ХІХ ст.	289

Розділ 4. Найважливіші складові макропоетики творів української драматургії першої половини XIX ст.	323
4.1. Етапи виникнення й становлення макропоетики української драматургії 1800–1840 рр.	325
4.2. Період розвитку макропоетики української драматургії – 40–50-х років XIX ст.	346
4.3. Поетика загального komponування твору української драматургії першої половини XIX ст.	370
Висновки.....	394
Список використаних джерел.....	406

ВСТУП

Тисячоліттями проблеми й питання поетики не раз поставали то як пошуки способів й специфіки самої сутності мислення письменника; то як необхідність сформулювати наукове поняття про художню літературу як вид мистецтва; то потреба визначити місце поетики як окремої галузі літературознавства або тієї її складової, котра досліджує систему засобів, прийомів і способів та художньо змодельованих наслідків написання твору. І на кожному новому етапі розвитку самої художньої літератури й уявлень, понять і науки про неї названі проблеми й питання актуалізувалися вирішувалися по-різному. Так, у найдавніші часи, тобто в часи виникнення перших здобутків поетів і поезії формувалися й перші уявлення мислителів і про сам процес поетичної творчості митців слова та мелосу, і про його наслідки. І хоча різні народи в різні періоди, але на перших етапах їхньої історії робили все це по-різному, первісні уявлення і про сутність поезії, і про способи її творення були досить схожими: вже на перших етапах достатньо чітко диференціювалися в процес написання твору («поетики») і його наслідки («поезія»); по-різному називався й тлумачився, але по суті визнавався спільний спосіб творчості – наївний реалізм – із елементами міфологізування, котрий, за Арістотеля став називатися словесним «наслідуванням»; вже тоді дуже специфічними й спільними були в тогочасних поетів різних народів засоби, прийоми й наслідки творення (від одиниць мови до іносказань і від копій та художніх моделей, предметів, явищ, окремих рис і характерів людей, житейських ситуацій і картин дійсності до справді повноцінних художніх образів) почали формуватися в певну синкретичну систему ритмів і мелодій та мовних і мовно-поетичних засобів, прийомів, способів. Помітно поглибилася й розширилася розробка питань та проблем поетики літератури в епоху Середньовіччя: *«середньовічна поетика повинна була мати певну діахронічну перспективу, проте вона була не стільки системою, скільки таким розмаїттям, у якому, попри відносну однорідність, постійно відбувалися рухи»* [119, 57]. Ці «рухи» поступово здійснювалися і впродовж часів Відродження та Проривництва – аж

до середини XIX ст., а в другій половині XIX і в XX ст. формуються перші науково обгрунтовані концепції: лінгвістична, натуралістична лінгвостилістична – О. Потебня; історична – О. Веселовський; структуральна – Р. Якобсон, Я. Мукаржовський, Ю. Тинянов та ін., суто теоретична – та інші інтерпретації поетики, творці яких (часом і без претензій на роль оригінальних теоретичних систем літературознавства) поступово систематизували всі здобутки з питань і проблем написання та функціонування твору літератури взагалі, давали підстави активно й продуктивно заглиблюватися і в саму сутність та специфіку найбільш помітних типів творів літератури, які прийнято називати родами, видами й жанрами. Саме тоді почали з'являтися цілісні й науково доведені та переконливі концепції й родових модифікацій виду та його підвидів, жанру та модифікацій різних жанрів. І все це виводилося не лише на матеріалі літературних досягнень XIX і XX ст., а й на здобутках письменників різних епох.

Так, 1925 року О. Фрейденберг у праці «Поетика сюжету і жанру: період античної літератури» закликала «...*перебудувати мертву «поетику» і зробити її живою для літературознавства*» і вказала на «...*необхідність генетично розчленувати поетику*» [355, 8], але на пропозицію вивчати поетику в системі вчені пристали тільки у 80–90-х рр. XX ст.: М. Поляков («Питання поетики і художньої стилістики»), М. Кодак («Поетика як система»), автори першого випуску збірника літературознавчих статей «Поетика», в якому здійснено спробу систематизації таких «*галузей поетики: загальну, конкретну, історичну, зіставно-типологічну, перекладознавчу*» [151, 1]. Там само порушені питання й проблеми поетики, які розглянуто переважно в поступально-історичному плані. На жаль, більшість авторів статей названого збірника виходили тільки з трьох позицій – з позицій або літературних критиків, або істориків, або теоретиків літератури, хоча М. Кодак застерігав, що «...*літературний критик будь-якого художнього образу не замінить і не вичерпає*» [151, 154], навіть у літературно-критичному портреті митця всього багатства його художніх досягнень не відтворить. Не зробить того й того повністю історик літератури, позаяк у центрі його уваги стоять причини, умови й мотиви виникнення задуму твору, а складові

його поетики слугують передовсім матеріалом доказів до положень і висновків, а власне предметом дослідження манера автора, стилю угруповання або творчої лабораторії митців тощо. Теоретики літератури, які у ХХ ст. вже фактично почали вважати поетику не власне теорією літератури, а лише тією її складовою, яка вивчає твір літератури, з'ясували, що тлумачити поетику твору літератури й особливо твору драматургії дійсно складно. І в драматургознавстві сприймається саме так не лише тому, що п'єси писалися й пишуться як у віршах, так і в прозі, і не тільки тому, що п'єси пишуться передовсім для сценічного втілення, а перш за все тому, що драматург має мислити по-іншому. До всього цього, слід відзначити, що українська суто національна драматургія в цілому й ті її здобутки, які припадають на першу половину ХІХ ст., саме з точки зору поетики, почали вивчатися лише в останні десятиліття та й то переважно принагідно і без достатньої цілісної та визначеної системи – без чіткого диференціювання її складових.

Порушення й вирішення окремих проблем і питань поетики конкретних п'єс та здобутків української драматургії обраного тут періоду використовувалися дослідниками як надійний і справді переконливий спосіб подавати об'єкти вивчення достатньо цілісними (П. Хропко [375], **Г. Семенюк** [], В. Івашків [126], Г. Доридор [106], Н. Малютіна [198], О. Бондарева [32], С. Хороб [365], Л. Чернікова [378] та ін.) – усі вони так чи інакше зверталися і до елементів текстів та змісту, і до особливостей способів komponування різних п'єс. А деякі з дослідників робили й помітні акценти уваги на окремих питаннях поетики українських п'єс (З. Мороз [214], Л. Мороз [218], М. Сулима [308] та ін.), проте спеціального й системного дослідження поетики української драматургії першої половини ХІХ ст. все ще не здійснено.

Та й самі складові поетики п'єси («мікропоетика» та «макропоетика», «поетика komponування») починають входити в широкий літературознавчий обіг лише тепер. Але сьогодні виникає багато нових ускладнень ще й тому, що про кожен зі складових поетики твору написано декілька ґрунтовних праць (Ю. Холодов [360], Б. Успенський [345] та інші), але донині так ніхто і не вказав,

де власне «починаються» й «кінчаються» те, що називаємо мікро- і макропоетика та поетика komponування; які саме смислові деталі, елементи і компоненти тексту складають мікропоетику, які одинці виміру змісту – макропоетику, які саме зв'язки між складовими мікро- і макропоетики та між найважливішими складовими загальної структури формозмісту варто називати поєднаннями, а які власне komponуванням.

Думка про те, що *«поетика загальна (теоретична, або систематична) – це «макропоетика», а «мікропоетика» – часткова (або власне описова)»* [185, 295], і що (за Г. Клочеком) поетику слід вважати такою *«граматикою літературного твору»* [146, 12], яка дозволяє зрозуміти всю систему й структуру його складових; що, на думку А. Ткаченка, *«поетологічний аналіз розкриває мікро- та макроеlementи майстерності...»* твору [322], то можна зрозуміти чому й для чого мислителі людства тисячоліттями училися бачити будь-який твір літератури багатограним, складним і скомпонованим з безлічі окремих складових тексту, змісту та загального формозмісту. Звичайно, дослідження більшості найдосконаліших чи найвидатніших п'єс того чи того періоду розвитку будь-якої національної драматургії може створити не лише певні уявлення, а й більш-менш ґрунтовні поняття про досягнення драматургів обраного періоду взагалі, але все те дозволяє здобувати лише найзагальніше уявлення про весь процес поступу досліджуваного явища – потрібне й системне та детальне вивчення його формування, становлення й розвитку. Особливо це стосується, на нашу думку, поетики непростого періоду української драматургії першої половини ХІХ ст.

Саме таким, системним і, в міру можливості, детальним має бути вивчення мікро- та макропоетики й поетики komponування, адже йде мова не про вже сформовану й національно визначену драматургію, а про драматургію того періоду, коли її творці, спираючись на здобутки української народної, народно-релігійної, шкільної та аматорської драматургії попередніх століть, і на здобутки драматургії Європи й світу, почали активно формувати справді свою, суто національну поетику літератури для українського театру, котрий діяв не просто

«був інтегрований російською, а на Західній Україні – польською культурами» [223, 280], а був розірваним та рознесеним по різних державах, адже тодішня українська драматургія, на думку П. Хропка, ще тільки «ставала тією міцною підвалиною, на якій зроста велична будівля соціально-побутової й соціально-психологічної драми і комедії 70–90-х років, проблемно-філософської драми початку ХХ століття» [375, 129]; коли, на думку В. Івашківа, ще тільки формувалися й «закономірності поетики української романтичної драми 10–30-х років ХІХ століття...» [126, 9]. Це був справді той час, коли, на думку Г. Семенюка, під «...впливом нових ідей народності й демократизму, що приходили до нас із Заходу, серед освічених представників українського громадянства зароджується новий духовний процес, а відтак і намагання зберегти свою власну національно-історичну традицію» [Семенюк, 14]. Отже, усі порушені в цій роботі проблеми не просто актуальні – вони сповна визріли для системного й спеціального вивчення й вирішення. І чи не найпереконливішим доказом цього є той факт, що більшість сучасних дослідників українських п'єс обраного періоду особливу увагу приділяли не лише найважливішим факторам їхнього змісту та форми, а й усьому комплексові мовно-текстуальних смислів, компонентів та аспектів змісту й способів komponування одночасно. Тобто до такого пошуку істини вже зроблено перші вагомі кроки. Так, форми й способи спілкування дійових осіб вивчали (від смислової значимості фонологічних, морфемних і лексико-семантичних зміщень і нашарувань та зрушень до смислів метафорично-стилістичних і риторичних фігур, іносказань, уособлень, притчево-сакральних, фантазмагоричних, містифікаційних та інших засобів і прийомів) П. Данилко [98], Д. Баранник [15], Н. Тарасенко [310], К. Сторчак [305], П. Дудик [108], П. Плющ [249; 250], Л. Кобзар [150] та інші. А найважливіші компоненти й аспекти змісту (від процесів виникнення й формування, становлення й розвитку, розквіту чи занепаду характерів і образів дійових осіб, актуалізації або й прямолінійного формулювання, заперечення чи утвердження особистісних, соціальних, національних, загальносуспільних і навіть загальнолюдських цінностей, від конкретних подій і подієвих рядів та

суспільних акцій, проблем і проблематики, ідей та ідейних навантажень твору, сюжетних ліній, фабул і сюжетних схем та систем тощо до тих станів соціумів, суспільств та різномасштабних картин світу тощо), а також систему зв'язків між складовими формозмісту (від зовнішнього вигляду п'єси та її внутрішньої будови до особливостей і способів komponування всіх основних складових формозмісту п'єс і творчих спадків окремих драматургів до загальних уявлень про сам процес komponування) розглядали З. Мороз [214], А. Шамрай [], В. Микитась [208], П. Хропко [374; 375], П. Лобас [191], Л. Мороз [219; 220], О. Борзенко [34] та ін. Усе це просто вимагає як системного, тобто теоретично обґрунтованого, так й історико-літературного спеціального й системного дослідження поетики власне української драматургії, хоча б на її початковому етапі виникнення, становлення й розвитку.

За об'єкт дослідження взято процес формування категорії «поетика» та понять «мікропоетика», «макропоетика» та «поетика komponування», а також твори українсько-польські, українсько-російські, українсько-угорські, тобто такі, що написані й надруковані іншими мовами (вони розглядаються здебільшого як факти й аспекти другорядні – скоріш у плані контекстуальних та інтертекстуальних зв'язків і зіставлень української драматургії обраного періоду, зі здобутками європейської драматургії). Реалізація таких теоретичних та історико-літературних цілей і завдань детермінувала виконання таких конкретних завдань:

– здійснити послідовно-аналітичний огляд роздумів і трактатів мислителів різних епох, суто літературознавчих праць, у яких принагідно чи спеціально, спорадично чи в системі порушувалися й вирішувалися проблеми й питання поетики творів художньої літератури як виду мистецтва взагалі, з метою визначення змісту, основних форм і функцій поетики як явища літератури й об'єкта літературознавства на різних етапах їхнього розвитку;

– здійснити поетапний аналітичний огляд драматургознавчих трактатів і суто наукових праць, у яких велася мова про зміст, форми та основні функції поетики п'єси;

– простежити процес диференціювання і стан вивчення кожної зі складових поетики п'єси: мікропоетики, макропоетики та поетики komponування твору драматургії – і сформулювати робочу концепцію поетики твору драматургії в цілому;

– з'ясувати стан вивченості української драматургії першої половини XIX ст. з точки зору поступу її мікропоетики, макропоетики та поетики komponування;

– апробувати робочу концепцію поетики твору драматургії на матеріалах творів української драматургії першої половини XIX ст. в її історичному поступі;

– простежити історію становлення змісту, форм та найважливіших ознак і функцій кожної окремої складової поетики української драматургії першої половини XIX ст. (мікропоетики, макропоетики й поетики komponування) упродовж досліджуваного періоду;

– зіставивши наслідки суто теоретичних та історико-літературних пошуків, визначитися з колом вирішених та перспективних питань і проблем цього дослідження.

Оскільки природа драматургії має двоїсту специфіку, у дослідженні не раз виникала необхідність посилатися й на ґрунтовні праці та на деякі розвідки з риторики (Ф. Прокопович), теорії словесності (М. Бистров, І. Лисков), на праці театрознавчого плану (Д. Антонович, Я. Мамонтов, Л. Курбас) і, звичайно, на літературознавчі тлумачники. Серед загальнонаукових та спеціальних методологічних засад і підходів визначальними стали діалектико-еволюційний, суто теоретичний та історико-літературний; з позиції системно-комплексного підходу вивчалися тільки окремі аспекти досліджуваних явищ; при апробації теоретичних положень, концепції поетики твору драматургії та концептуальних висновків щодо історико-літературного поступу української драматургії першої половини XIX ст. застосовано контекстуальний та інтертекстуальний підходи. При вивченні складових мікро-, макропоетики та поетики komponування конкретних п'єс досить результативними виявилися синтагматичний і парадигматичний підходи.

РОЗДІЛ 1

ГЕНЕТИКО-ЕВОЛЮЦІЙНІ Й ТЕОРЕТИКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСЯГНЕННЯ ЗМІСТУ, ФУНКЦІЙ, СУТНОСТІ ТА СКЛАДОВИХ ПОЕТИКИ

На перший погляд, питання про місце поетики та її елементів у науці про художню літературу як про вид мистецтва вирішене. Та постійні вживання цього поняття з найрізноманітнішими значеннями, а також спроби підмінити категорії «літературознавство», «теорія літератури» і «поетика» одна одною нерідко зустрічаються ще й сьогодні: *«теорію літератури називають ще інакше – поетикою»* [239, 7]. І все починається нібито спочатку.

До того ж постає й ряд ще складніших питань і проблем: по-перше, звідки, коли саме й чому виникла сама назва «поетика»; по-друге, як мінявся на кожному новому етапі її розвитку основний об'єкт її вивчення; по-третє, чому і які саме проблеми поставали перед поетикою різних епох перш за все; по-четверте, якими основними способами здійснювали наукові пошуки автори поетик різних епох, і як усе це пов'язувалося з найважливішими аспектами змісту й форми окремих творів і творчих спадків письменників; по-п'яте, наскільки багатогранними й структурованими бачили дослідники різних епох конкретні твори літератури; по-шосте, коли й чому розпочато диференціацію не лише змісту, форм, ознак і функцій окремого твору, а його складових; по-сьоме, у чому вбачали літературознавці різних епох цінність окремих творів художньої літератури взагалі і які місця їй відводилися в різних суспільних спільнотах і умовах тощо.

Більше того, таких і подібних питань та проблем стосовно поетики художньої літератури порушується нині дуже багато, але спочатку зупинимось на пошуках відповідей хоча б на щойно сформульовані питання.

Думається, що тут не можна обійтися ні довільним вихоплюванням фактів, бо потрібні системні спостереження, ні простими акцентуваннями уваги на якихось окремих (хай і дуже важливих) процесах; знову ж таки потрібен чітко

окреслений системно-послідовний літературознавчий пошук змісту, форм та особливо функцій поезики на кожному новому етапі.

Тобто наразі потрібне таке системне й діалектико-еволюційне вивчення процесу виникнення, становлення, розвитку й розквіту досліджуваного явища в цілому, у процесі якого визначалися б сутність, місце та перш за все функції поезики як складової науки про літературу.

З цією метою використано уже наявні й досить відомі наслідки тисячолітніх спостережень різних авторів за сутнісно-функціональними особливостями поезики на різних етапах розвитку людства. При цьому основна увага приділяється вивченню роздумів і повчань творців поезик з питань текстобудови, змісту й komponування творів літератури.

А в центрі уваги цього дослідження постійно знаходяться питання поезики творів драматургії зокрема: говорилося про особливості тексту, змісту п'єси та про komponування її складових.

Отже, найважливішими завданнями цього розділу будуть такі:

по-перше, з'ясувати процес виникнення й становлення поезики та формування уявлень і понять про неї до епохи Середньовіччя;

по-друге, вивчити процес розвитку поезики й визначити її місце в науці про художню літературу до XIX ст.;

по-третє, виявити й вивчити функціональну сутність і місце поезики окремого твору художньої літератури в теорії літератури та в літературознавстві взагалі;

по-четверте, окреслити систему складових поезики твору драматургії.

4.3. Поетика як первісна форма літературознавства

У найдавніші часи (авестійські, давньокитайські та давньоіндійські) – за кілька століть до Платона та Арістотеля – формувалися (як твердять С. Аверінцев, Т. Попова [263] та інші) уявлення мислителів, які, приписавши саме народження поезії (як способу «словобудівництва») богам, намагалися хоча

б якось пояснити саму сутність такого типу творчості, а тому й мимоволі виходили на перші тлумачення цих способів. Тут особливо відзначалися Піндар і Піфагор, які самі й «словобудували», й описували деякі способи цієї творчості. Але називати ці та подібні спроби проникнути в сутність процесу словесної творчості поетиками (хай і першими) навряд чи варто – скоріш усього, це були ті чисельні роздуми, які лягли пізніше в основу знайдених і, напевне, ще не знайдених трактатів з питань дійсно поетики. Найдавніші висловлювання, трактати і праці про такий вид мистецтва, як література, і тоді й тепер прийнято називати поетикою.

І той факт, що безіменну працю Арістотеля про «лірику», «сказання» й «трагедію» та «комедію» назвали пізніше не інакше як «Поетикою», не є ні новим, ні оригінальним, адже відомо, що цикло-ритмічність буття природи, життя, а отже, і мислення людини постійно й помітно детермінують ритмічність майже всіх процесів її існування: від перших юнацьких рухів і творів, танців, співів до ранньої словесної творчості – усе пронизується ритмікою й мелодикою [51; 102].

Усе це зумовило й те, що першою стала осмислюватися поезія, або, як тоді її називали, *«мистецтво поетичне»*, адже *«віршована форма стала засобом перетворення слова у мистецтво...»* [190, 231].

Пізніше поезію називатимуть уже по-різному: і «лірикою» (за Арістотелем), і «родом» чи «жанром» літератури. Прозу – «епічною поезією», драматургію – «драматичною поезією». І все це відбуватиметься перш за все тому, що вживане стародавніми греками слово «poiesis» (від ще давнішого «poieo» – «творю» або просто «роблю») означало «створена», то була ще не власне «художня література».

До того ж, тоді нерідко (особливо в прозі) ще писалися («творилися») розповіді про історичних осіб і про історичні події (недарма Гомера деякі з пізніших дослідників стали називати не поетом, а істориком – Ф. Горацій), прадавні й нові перекази про побут і навіть про способи виробництва («Труди і дні» Гесіода) і т. ін.

У цьому плані найбільш показовими є висловлювання, роздуми й трактати мислителів античності й раннього Середньовіччя.

Платон, назвавши один з розділів праці «Держава» «Способи вираження або стилі поетичного мистецтва», указав на необхідність «...розглядати ще й те, як про це говорить у поезії (підкреслення наші – С. К.)» [247, 176], тобто пропонував звертати увагу й на поетологічність творів літератури. Можна було б традиційно повідомити, які важливі думки висловив Платон про мистецтво взагалі й про мистецтво поетів зокрема, але спробуємо простежити сам процес формування цих думок і позицій у свідомості дійових осіб його діалогізованих (та й інших) трактатів і праць. По-перше, про саму сутність художньої творчості Платон уперше заговорив вустами Іона та Сократа в трактаті «Іон»: перший, добре знаючи Гомера, хоче судити й про мистецтво Гесіода та Архілоха, тобто про мистецтво взагалі, а другий твердить, що кожна окрема людина (і поет, і той, хто його вихваляє чи представляє) може по-справжньому виконувати свої творчі або неспрезовані функції лише тоді, коли одержала благословення чи дар божий. І саме в цьому, тільки в богом подарованому стані митець може творити не «мистецьки», а «талановито» [245, 141].

По-друге, Сократ переконує Іона в тому, що подаровану Богом схильність до художньої творчості чи до пояснення й перетворення чужої творчості не можна перетворювати на мистецтво утилітарного їх використання – тоді поєднуються і художність, і талановитість твору.

У трактаті «Протагор», зокрема під час розмови про спосіб ведення бесіди [245, 220–225] наголошується на тому, що є такі діалоги, під час яких учасники можуть «ставити питання» співбесідникові навіть тоді, коли цього робити не хочеться [245, 225–226]. А весь наступний трактат «Горгій» присвячено ще складнішому явищу діалогізованого та полілогізованого мовлення – праву на суто софістичні суперечності, погляди й позиції промовців, яке врешті-решт ставиться під сумнів усіма учасниками цієї дискусії.

Цікавим є той факт, що Платон у трактаті «Кратил» повів дуже серйозну мову про «правильність» і значимість імен людей, назв речей [245, 420–491], про

що непогано було б знати кожному з тих, хто збирається говорити про імена персонажів і перш за все про імена дійових осіб п'єс.

Сутність «теорії красномовства», побудованій «на основі вчення про душу» подається в трактаті «Федр» [246, 194–222]: красномовне те, що сказане мудро й добродушно, а написане *«бридко... й зловмисно»* – навпаки.

Лише окремі уривки фраз, репліки й окремі діалоги трактату «Філеб» [247, 11–89] присвячено найважливішим елементам психопоетики (від емоцій «задоволення» та «огиди» до мовленнєво-вольових дій і вчинків) у промовах і деяких творах тодішньої літератури. Але трактат «Держава» в плані ролі й змісту літератури та поезики зокрема посідає особливе місце: по-перше, у книзі другій достатньо чітко сформульована проблема «Роль поезії у вихованні стражів» і подане не менш чітко й навіть детальне її вирішення: 1) не можна висміювати нічого божественного; 2) не можна критикувати владик і героїв – їх слід лише оспівувати, як це робив Гомер; 3) слід позбавити твори літератури жахливих слів («Стікс», «покійники» та ін.), жалісливих плачів, катувань, брехні, покарання і, водночас, нестримного сміху, пристрастей – усе повинно бути витриманим і помірним, спокійним і виваженим; 4) не приписувати богам людські слабкості тощо; по-друге, визначено способи вираження й стилі поетичного мистецтва: 1) відображення реальності в поезії здійснюється трьома основними способами: «простим наслідуванням» (у ліриці), «наслідуванням» розмови і дій людей (у драматургії), поєднанням першого й другого разом (в епосі), хоча при цьому під «наслідуванням» Платон розуміє надзвичайно складний психотворчий процес – від звичайного повторювання звуків тварин, слів, рухів, дій і вчинків інших «благородних» і «неблагородних» людей до повного перевтілення поета в того, характер і дух кого він «наслідує»; 2) наслідувальне відображення навколишнього світу повинне бути «гармонійним» і «ритмічним», при цьому і під гармонією, і під ритмічністю розумілася скоріш відповідність зображеного у творі наслідуваним характерам і темпоритмам; 3) будь-який спосіб викладу змісту твору повинен мати «міру» – поет-наслідувач не повинен «перегравати» чи свідомо «переінакшувати» відтворюване – перебільшувати, на думку

Платона, можна лише при опікуванні героїв і богів, та й то не переходячи межі допустимого; 4) у творі поета не повинні мати місця ті «лади» (настрій і стан), які породжують у читачів і слухачів відчуття «розманіженості» й «гультайства»; 5) мова твору має бути «доладною» та «благозвучною»; 6) твори поетів обов'язково повинні містити зразки вихованості, звичаєвості й моральності – лише тоді вони матимуть можливість виховувати всіх, але перш за все молодих людей. Та окрім названих «способів» відображення-наслідування Платон називає ще інший (досить довгий) ряд прийомів і засобів (аж до способів написання «важливих літер» тексту), які, на його думку, мають сприяти виникненню ідеального твору літератури в ідеальній державі [247, 173–188].

І все-таки чи не найяскравіше представлено Платоном місце поезії та сутність поетки в книзі десятій цього ж трактату [247, 421–454]. Тут автор, розпочавши знову з визначення місця поезії в ідеальній державі [247, 421–422], твердив: по-перше, якщо поезія наслідує тільки виключно реальну дійсність, то їй місця в ідеальній державі немає – туди допускати її можна лише тоді, коли вона буде наслідувати (перш за все) ідеї – найважливіше призначення предметів, явищ, процесів, і людей і самої держави [247, 423–426]; по-друге, оскільки наслідуване в поезії – це лише «примарне» його відображення, поетові потрібна мудрість, для того щоб наповнити це примарне відображення і мудрістю досвіду митця, і мудрістю буття людей взагалі, лише тоді й лише така поезія потрібна буде в ідеальній державі; по-третє, у цьому плані Платонові найбільше до душі припадали трагедії, у яких поет виявився найбільш обізнаним з об'єктом наслідування і спрямував його зусилля на «створення» характерів величних і високих, а не на механічне наслідування реальності [247, 426–431]; по-четверте, позаяк поезія загалом нібито не піддається критеріям істинності й вона досить просто може наслідувати все «низьке», чим помітно порушує гармонію душі слухача і читача, Платон вустами співрозмовників трактату пропонує поповнити твори поезії прикладами «розумної» боротьби людини і з її низькими потребами та з хіттю, з її розпачливими переживаннями при втратах чогось найціннішого і найсуттєвішого [247, 431–434]; по-п'яте, поезія, яка не містить нічого зі щойно

перерахованого, окрім бездумного наслідування, має бути «вигнаною» з ідеальної держави взагалі, особливо це стосується комедії, яка, до всього того, може найпотужніше руйнувати державу, висміюючи її правителя [247, 435–439].

Цікавим видається той факт, що в листах Платон жодного разу не вів розмову ні про мистецтво взагалі, ні про поезію зокрема. Лише один раз у дискусійному листі до тирана міста Сіракузи він констатував таке: «...ніхто ще з поетів не вивів людину, яка гине від нестачі золота» [247, 508], бо це було б, на його думку, неприродно й навіть неправдоподібно.

Тобто, можна сказати, що Платон жодного разу не поставивши за ціль написати спеціальний трактат про сутність, форми, ознаки й функції мистецтва в житті людей і особливо в ідеальній державі, зробив усе це достатньо системно й глибоко, а в плані питань складових поетики основну увагу віддав змістово-смісловому аспектові.

Арістотель у згаданому вже трактаті фактично продовжив і по-своєму узагальнив думки попередників. Саме тому він почав розмову про те, «як повинні складатися сказання, щоб поетичний твір був хорошим», «зі скількох і з яких частин він складається» [12, 646], про те, «як повинна складатися фабула твору» [12, 646] тощо.

При цьому головним Арістотель вважав «те, в чому (в якій саме формі: у віршованій, у прозово-епічній чи трагедійно-діалогізованій – С. К.) здійснюється наслідування», «те, чому і як саме слід наслідувати» [12, 647].

Тобто Арістотель уже достатньо чітко диференціював відповідні об'єктам форми «наслідування», а отже, і способи написання творів: від «різнословесних забарвлень» у різних творах до вищих ознак «майстерності» митця і до його «природного дару» поетичного мовлення [12,648] і ще далі – до вміння писати цілеспрямовано.

У II і III частинах трактату Арістотель веде мову про те, що зображені у творах люди повинні бути або «кращими за нас», або «гіршими», рідше – «такими, як ми» [12, 649]. І це не проста порада, а скоріш той критерій, який має визначати рівні цінності дійових осіб, відповідно, трагедій і комедій, а форми

займенника «ми» і «нас» виступали, на думку мислителя, своєрідними критеріями розрізнення цих рівнів. Цікавим є той факт, що саме в цій (найміцніше пов'язаній із життям і сутністю людини) частині трактату Арістотель заговорив про те, що література «*філософічніша, ніж філософія*», а також «*історичніша, ніж сама історія*», оскільки «*поезія говорить більш узагальнено*» [12, 356] і про приватне, і про суспільне, аніж указані науки.

То ж сповна логічною видається його рекомендація письменникам частіше вдаватися до такого зображення життя людей і держав, яке лише базується на історичній конкретиці, а найважливіші думки твору виводити далеко за її межі [12, 656].

У X–XII частинах трактату Арістотель [12, 656–658] говорив про «*прости*» та «*сплетені*» фабули: до «*простих*» він відніс ті, процес розгортання яких є послідовним і цілісним («неперервним»), а до «*сплетених*» – ті, у яких процес розвитку головної дії переплітається з деякими другорядними або й просто переривається в часі чи в просторі, створюючи відповідні лакуни, чим порушується постійність зацікавлення реципієнта. Саме ці «переплетіння» й «перерви» чи найважливіші зміни й «*переходи сплетених*» фабул Арістотель називав «*перипетіями*», якщо завдяки їм у розвитку подій відбуваються принципові (чи й полярно протилежні) зміни та переходи від намірів і дій добротворення до намірів і дій злотворення (чи навпаки) [12, 657].

Значну роль Арістотель відводить й іншим важливим на той час складовим п'єси: «прологові» першої з двох «*частин трагедії до появи хору*», «*хоровій частині*», у якій могли бути одна й більше пісень («*парод*» – перша пісня хору, «*стасим*» – пісні хору «*без анапеста і трахея*»), а в деяких трагедіях додавалися ще й «*особливі пісні зі сцени*» та «*комоси*» – загальні плачі хору. Оскільки всі ці частини в тодішній драматургії були справді дуже помітно навантаженими тими традиційними кодо-символічними смислами, які були своєрідними ключами до основного змісту п'єси і без яких важко (а може, й зовсім неможливо) було б зрозуміти зміст інших (переважно другорядних) «*епісодій*», Арістотель особливо наполегливо рекомендував дотримуватися перш за все цих структурних

складових.

У XIII і XIV частинах трактату Арістотель детальніше обґрунтовує обов'язкову необхідність не лише дійових осіб – антиподів (героя та антигероя), а й невиразних (безхарактерних) дійових осіб [12, 658–659], оскільки, на його думку, лише таке поєднання може бути справжнім «наслідуванням» драматичності життя людей.

Не оминув тут автор і функцій таких естетичних категорій трагедії, як «страшне», «жахливе» й «жалісливе» [12, 659–660], адже саме вони, твердить Арістотель, найпомітніше детермінують виникнення катарсису – стану щирого співчуття й співпереживання реципієнта трагічним героям і почуття ненависті й огиди до антигероїв.

Розкриттю сутності правдоподібності, послідовності (тобто впізнаваності впродовж усієї п'єси), відповідності (тому, кого «наслідує» автор) та особливо позитивності чи негативності характерів дійових осіб трагедії присвячено XV частину «Поетики» – там вони подаються уже не як побажання автора, а як неминучі вимоги й необхідності жанрів трагедії і комедії, тобто як одні з їхніх найважливіших поетологічно-змістових факторів [12, 660–662]. До розряду важливих факторів змісту (а отже, й макропоетики) відніс Арістотель і дії та вчинки героїв, які мають бути, на думку автора, благородними за змістом і за формою, високо оціненими іншими дійовими особами [12, 662–680].

Трагедія високої напруги, на думку Арістотеля, повинна була мати не менше шести «узнавань», тобто таких епізодів твору, у яких хтось із дійових осіб (а отже, й реципієнт) дізнається про іншу дійову особу (бажано героя чи антигероя) щось таке, що розкриває його характер або хоча б одну його рису і таким чином помітно впливає на ставлення до того, про кого «дізналися» інші: від узнавання через прикмети (яке автор вважав найвіддаленішим від мистецтва) до «найкращого з усіх узнавань» – коли всі дізнаються щось найважливіше з природи самих подій [12, 662–664]. Мислитель висловив думку про досить чітко визначену й умотивовану стійку пов'язаність «узнавань» п'єси зі складовими її конфлікту: перше узнавання частіше всього стає наслідком зав'язки, і друге і далі

впливають з розвитку подій, основне – з наслідку кульмінації, а останнє – з результату розв’язки [12, 665–666].

Уже тоді Арістотель вів окрему розмову про особливості мислення й мовлення дійових осіб, а отже, і про особливості творення тканини тексту. Це фактично один з перших справді серйозних кроків до осягнення сутності мікропоетики п’єси: від значущості й багатофункціональності окремих звуків мови дійових осіб і їхніх імен та багатозначності й поліфункціональності окремих морфем і лексем до змістовності найскладніших висловлювань, стилістичних фігур і риторичних інтонацій та наголосів [12, 666–676]; від темпоритму й мелосу до гармонізації та дисгармонізації мовлення дійових осіб – антиподів [12, 676–689].

Тільки цей, досить побіжний огляд трактату Арістотеля показав, що вже тоді було започатковано бачення поетики твору літератури як певної системи її складових: змістово-поетологічного, текстуально-лінгвістичного та композиційного аспектів твору літератури. І вже тоді на особливе місце було поставлено твір драматургії – виявлена дуже пильна увага й до процесу творення п’єси, й до багатьох складових усіх цих трьох аспектів.

Учень Арістотеля Феофраст, автор трактату «Про комедію», не лише по-своєму заповнив білу пляму в спадку вчителя – загублену частину «Поетики», – а й розробив помітно цілісну й завершену систему позитивних і негативних характеристик (трактат «Характери», яку Ростаньї відніс до галузі поетики, указавши, що вона по-своєму доповнює Арістотелеву «Поетику» [347, 78–79]). Пізніше автор нової комедії Менандр не випадково чотири твори назве за описаними Феофрастом характерами: «Підозрілий», «Неотесаний», «Забобонний», «Підлесник» [347, 81].

Звичайно, стверджувати, що Арістотелева поетика стала для всіх поетів Греції III–I ст. до н. е. (і тим більше – окремих століть нової ери) абсолютним і непорушним канонем словесної творчості навряд чи варто – усе розвивалося далі й складно, й неоднозначно.

І одним з найнаочніших доказів достовірності попередньої тези може бути

поетологічна система творення рецепції та інтерпретації так званих давньогрецьких буколів IV–III ст. до н. е. – віршів і пісень не про високість історичних і видатних героїв тодішніх трагедій чи наднизьких антигероїв комедій, а про веселу й сумну буденщину переважно сільської молоді, адже ця система й після Платонових та Аристотелевих порад ще сотні років залишалася, як пише Т. Попова, своєрідною *«реставрацією давнього синкретизму... елементів епосу, драми і лірики»* найдавніших часів: *«Від епосу в буколіках віршований розмір – гекзаметр... із драми – принципи побудови діалогів, монологів. А пісенним партіям притаманні ознаки, які характерні були для давньої сольної лірики»* [263, 116]. До того ж автори буколів (Феокріт та інші), пише та ж дослідниця, продемонстрували ще уміння *«оригінально використовувати давні епічні традиції не тільки із засобами загального жанрового вираження...»* з *«прийомами сполучення більш роздрібнених елементів поезики, які складають загальну цілісність літературного твору»* [263], 116].

Своєрідним підсумком пошуків і роздумів V–I ст. до н. е. в галузі осмислення художньо-словесної творчості й перш за все засобів, прийомів і способів творчості митців слова став віршований трактат поета Квінта Горація Флакка *«Про поетичне мистецтво»*.

Показовими виявились логіка й послідовність бачення Горацієм самого процесу, який починається, на його думку, з автора і перш за все – з його вихідних позицій: зі свободи творчості, з вибору об'єкта зображення, з права поета на творення нових і «сучасних» поетові, але змістовних і зрозумілих слів:

*Вічно й слова не бувають у тій же красі та пошані:
Відгомонілі вже, – знов оживають, а ті, що сьогодні,
Пишні, в усіх на вустах, – зацікавлюють, коли того схоче
Звичай, який і оцінку, й закони прописує мові [135, 216].*

Далі поет-мислитель переходить до самого процесу написання: від уроків Гомера, Архілоха й інших до вміння під супровід ліри оспівувати героїзм і відданість, проникати в сутність *«Пристрасті літ молодих і вільність при келиху*

піннім» [135, 216]. Та особливу данину відає Горацій творенню трагедій: від того, хто, як і що має говорити, тобто від мовленнєвого вираження менталітету представників різних соціумів, етносів і націй до «цілісності», «визначеності» та «змістовності» постатей, створених для сцени, і до здатності «наповнювати» героїв п'єси «духом пророчим», тобто здатності передбачувати хід подій. Не менш стійкими й виразними повинні бути, на думку Горація, й мовленнєві партії та характери дійових осіб «*сатиричних драм*» і власне комедій. І взагалі процес творчості видається Горацієві дуже складним і багатогранно вмотивованим: від гонитви поета за словом (часом будь-якою ціною) до його бажання посправжньому глибоко й усебічно пізнати людину і світ.

І саме тих поетів, які вже багато знають і про життя, і про творчість, але хочуть ще більше знати й творити відповідно до здобутих великим досвідом попередників правил, знань і вмінь, підносить Горацій найбільше: «*Тільки в знанні – джерело й запорука справжнього вірша*» [135, 221].

Усі подальші висловлювання автора трактату поступово, але більш ніж помітно, перетворюються в систему настирливих настанов усім поетам (а не порад і рекомендацій, як це було в Арістотеля і його послідовників) – «*Хоч ти сам від природи розумний, а батько Вказує правильну стежку тобі, ти й з моєї науки Ось що затям*»: «*вірш, який Лише для душевних утіх, нехай до вершини мистецтва На волосок не сягне...*»; «*...у книзі невиданій можна Креслити зайві слова, а пустиш у світ їх – не вернеш*»; «*...якщо ти вже дав чи даси комусь гарний дарунок – Вірші йому не читай у той час, бо ще й не почнеш ти, – Він, тобі вдячний, кричатиме: «Влучно, прекрасно, правдиво!»*» тощо [135, 223–225]. А питання та проблеми самої сутності й особливо основних функцій поетики так само поступово і більш ніж помітно почали відходити на задній план.

Різні дослідники начебто й по-різному, та разом з тим більш-менш одноставно називають розглянутий період початком літературознавства Європи взагалі. Так, автори збірника літературознавчих праць «*Поетика давньогрецької літератури*» (1981), твердять, що «*...до завершення еллінської класики відбулось фактично самовизначення літератури, яке оформилось у народженні поетики*

та риторики...» [263, 3]. А на думку С. Аверінцева, у поетиці греків і римлян, окрім сказаного, вже намітилися й перші більш-менш чіткі обриси концепції багатьох жанрів, кодифікації ідеалу й антиідеалу, які вже тоді передавали з покоління в покоління тощо [263, 3–4]. Саме за цими трьома ознаками О. Галич, простежуючи процес зародження літературної критики й формування літературознавчих поглядів у Стародавньому світі, відзначив, що в Греції різних часів *«досить вільно обходилися з текстами літературних творів»* [72, 10], а тому одному з найдавніших критиків Арістарху і такому ж бібліографу Каллімаху доводилося по-своєму визначати авторство рукописів за найпомітнішими ознаками манер їхніх творців. І це також була своєрідна первісна класифікація та систематизація елементів їхніх поетик і поетологічності їхніх здобутків.

І при всьому цьому Діонісій Галікарнаський знову акцентував увагу на лінгвостилістичному аспекті поетики, про що свідчить зміст його трактату *«Про розміщення слів»*. Десь на століття чи два пізніше цими ж проблемами перейнялися й Деметрій Псевдо-Фалерейський (див. його розмисли про чотири *«простих»* стилі – *«бідний»*, *«величавий»*, *«вимушений»*, *«могутній»*) і про скомбіновані з *«простих»* *«складні»*) стилі.

Отже, найпомітнішим і найбільш очевидним є те, що на цьому первісному етапі розвитку словесного мистецтва поетика була первісною формою роздумів і трактатів про нього (тобто протолітературознавством). Не менш помітним є й те, що практично всі тодішні знавці мистецтва поетичного дуже багато уваги приділяли творам сучасної їм драматургії й перш за все двом її найефективнішим і найпоширенішим жанрам – трагедії й комедії. А переважно абстрактний характер розглянутих трактатів, розмислів, висловлювань і порад, та врешті й наполегливих настанов засвідчує, що в тодішній поетиці домінувала й первісна форма власне теоретичного мислення, елементи критики та історії літератури були своєрідними прикладними елементами до нього – вони починали формувати свої первісні принципи та критерії оцінок. І ця найпростіша (первісна) форма поетики була вже тоді передовсім поетикою як окремих творів

літератури, так і їхніх перших типів – жанрових утворень, а оскільки жанри «трагедія» та «комедія» були (й залишаються) «результативними», а тому й найбільш впливово-ефективними, їм і приділено найбільше уваги в усіх основних трактатах та висловлюваннях мислителів і самих поетів.

Чи не найважливішим наразі є те, що вже в найдавніші часи й автори поетик-трактатів, й автори розмислів про мисленнєво-мовленнєві особливості та характери, події й сюжети творів літератури намітили два досить виразних підходи: мовно-текстуальний і образно-змістовий, а деякі з дослідників говорили вже й про поєднання окремих частин текстів і складових змісту в щось художньо цілісне, тобто про компонування окремих творів.

1.2. Поетика як базовий складник літературознавства

Природним і в той же час принципово новим виявився процес формулювання й вирішення питань та проблем поетики в перші вісімнадцять століть нової ери. З одного боку, мислителі Середньовіччя розтлумачували та по-своєму інтерпретували (варіюючи) основні положення (точніше – настанови, рекомендації й навіть перші «канони») античних мислителів щодо написання творів «поезії»; з іншого, – навіть у часи глибокого Середньовіччя й особливо мислителі-літературознавці епохи Відродження вже раз-по-раз відкривали все нові й нові особистісні й суспільні закономірності та неминучості виникнення самої потреби писати твори літератури і творити їх за певними зразками й теоретичними схемами, а врешті-решт і за релігійними та світськими канонами; використовувати ці твори з виховними цілями, спостерігаючи за рецепціями та рефлексіями адресатів та адресантів такої творчості.

Саме в ці часи поетиці твору літератури взагалі й зокрема драматургії відводилися різні місця в системі всієї науки про літературу. Проте надзвичайну увагу приділено питанням і проблемам поетики в XVII–XVIII століттях.

Так, уже впродовж перших п'яти-шести століть нової ери нові мислителі зі здобутками «поетикознавців» античності стали поводитися по-різному. Одні з

них (передовсім християнські навчителі – Оріген, Аврелій Августин та ін.) відверто пропонували й музикантам, й особливо поетам акцентувати увагу перш за все на думках і почуттях людей, пов'язаних із християнськими віруваннями та почуттями, виховуючи ти самим і митців, і читачів. Інші (так само відверто) відкидали саму ідею «наслідування» реальної дійсності, а тому по-новому тлумачили Платонівську схему «наслідування ідей» – ідеї служінню не стільки новому богові, скільки сильним світу сього.

Треті деталізували, конкретизували й удосконалили мелодику, темпоритміку та структуру вірша взагалі (Діонісій Галікарнаський).

Четверта група античних риториків училися самі й учили інших емоційності та змістовності, майстерності й ефективності висловлювань (Катон Старший, Квінтіліан, Ціцерон – II ст.). За твердженням останнього, і промовець, і поет повинні викликати насолоду й хвилювання в слухачів і читачів. Викладачі риторики Патера й Мінервій та особливо красномовець-письменник Сілемах дійшли до відвертих і в той же час надмайстерних закликів відновити язичництво [10].

Паралельно з пошуками давніх китайців подібні спроби здійснювалися й у давній Індії. Так, філософ Бхараті у трактаті «Наг'яшастра» подає систему інсценізації будь-яких сюжетів.

У VII ст. н. е. автор однієї з перших праць класичної індійської поезики «Кавьядарша» («Зерцало поезії») Дандін почав розробляти так звану «теорію прикрашання» (аланкара-шастра) твору художньої літератури, тобто таку систему суто мовних засобів, тропів, прийомів, стилістичних фігур і способів написання тексту твору, використання якої акцентує увагу не тільки й не стільки на його змісті, скільки на особливостях їхнього вираження в мовних одиницях різних рівнів значимості й змістовності [35]. А наслідувально-віддзеркалювальні функції літератури щодо реальної дійсності вже не обмежуються простим «наслідуванням» «кращих» і «гірших» людей (за Арістотелем), митцям пропонується зосереджувати увагу на симптоматиці та способах вираження переживань самого автора й персонажів, а також на тому, які саме переживання

все це викликає в реципієнта твору. Про це свідчить зміст трактату IX ст. «Дхваньялока». Учення про «прикрашання» текстів творів літератури одержало подальший розвиток у трактаті Анандавардхана – індійського мислителя й поета IX ст., який доводив, що «прикрашання» потрібні не самі по собі і не для підсилення красномовства твору, а для вираження й посилення естетичного впливу цього твору на читачів і слухачів.

Поетологічна система арабського світу, на думку О. Галича, в основному «складалася з учення про класичне віршування, учення про поетичні фігури й тропіку» [72, 35]. А тому основна увага арабських мислителів була зосереджена передовсім на жанрах поезії, а не на прозі й тим більше драмі [72, 38].

В. Маслюк відзначив, що творчість давньоукраїнських авторів здійснювалася не лише в «аурі» античності та раннього європейського Середньовіччя, а й у сфері давно відомих міркувань співвітчизників про тропи та стилістичні фігури (наприклад, Георгія Хіровоска), уміщених в Ізборнику Святослава (1073).

У X–XV ст. н. е. в галузі вирішення проблем поетики помітно активізувалися саме азійські мислителі. Так, митці й тлумачники творів літератури Грузії (Заразмені – X ст., Георгій Мерчуля – X ст., Георгій Мтацміделі – XI ст., Шота Руставелі – XII ст.) багато в чому наслідували настанови Платона, Арістотеля й Горация про написання творів літератури взагалі й п'єс зокрема. Але в їхніх розмислах відбиваються й деякі ознаки ментальності народів Кавказу: посилена емоційність і чуттєвість, суворе дотримання звичаєвості стосунків між людьми, вишуканість темпоритміки вірша тощо.

Західноєвропейське Середньовіччя (з характерною розважливістю, але впевнено й постійно) здійснювало неабиякий внесок у розробку проблеми ускладнення структури й ознак поетики і навіть у складання вчень про написання творів окремих родів, видів і жанрів художньої літератури.

Так, візантієць Фотій (X ст.), зробивши огляд майже півторатисячолітньої історії книгописання (від Геродота до Сергія Сповідника), подав 30 тисяч етимологічно-тлумачних статей, серед яких зустрічаються й тлумачення поетики

взагалі та окремих її складових. Фома Аквінський «окатоличив», як пише О. Галич, арістотелізм [72, 32].

На цьому фоні особливо помітним стає трактат Данте «Про народну мову» (1305), який П. Зюмтор назвав одним з перших «*паростків теоретичної поетики*» [119, 52] і в якому дійсно є такі узагальнення, які справді вже можна назвати суто теоретичними, але точніше було б назвати цей трактат паростком своєрідної лінгво-текстуальної поетики, оскільки його основна увага зосереджена на суто мовних, мовно-стилістичних і мовно-поетичних засобах, прийомах та фігурах поетичного мовлення: від походження живої народної мови до формування суто літературної мови. Та про це свідчить і сама назва трактату.

Літературознавці XVI ст. виявилися значно активнішими, написавши більше десяти трактатів, до складу назв яких так чи інакше майже обов'язково входили три базових слова «поезія», «мистецтво поезії» та «поетика».

Так, у «Мистецтві поетики» (1527) М. Від, «*сформулювавши канони виховання поета*», як твердить Ю. Борев [33, 314], закладав основу того, що ми нині називаємо «рецептивною поетикою», – він учив митця сприймати з навколишнього життя тих людей і ті «*незвичні*» та «*хвилюючі*» предмети, явища й процеси, які, потужно збуджуючи відчуття та уяву автора й читача, примушують їх думати й діяти активніше. Тобто М. Від учив митця бачити світ образно-дієвим ще до написання твору.

Ф. Патриці в «Поетиці» (1548), як і пізніше П. Бені в «Коментарях до «Поетики» Арістотеля» (1613), ще й ще раз покритикував саму сутність теорії «наслідування» поетом реальності словом, але чомусь свого (а тим більше свого особистого) тлумачення природи художнього в літературознавство не внесли. І це в той час, коли П. Ронсар («Мистецтво поетичне», 1555) і його однодумці з угруповання «Плеяда», навпаки, не лише схвалювали естетику Платона й Арістотеля, а й розвивали систему запропонованих ними поетологічних засобів, прийомів і способів добору та відображення реальності в літературі як одну з найефективніших і найрезультативніших.

Особливо помітно й надовго з-поміж літературознавців-сучасників

виокремився Ю. Скалігер із «Сімома книгами поетики» (1562). У першій книзі автор спробував знайти компроміс між ученням про «наслідування» та повним його запереченням названими попередниками й зупинився на тому, що наслідування в літературі можливе, але тільки у власне поезії. У другій книзі «Матерія поезії» цей автор називає поетику «системою» таких *«правил, які вчать... створювати те, що ми називаємо поезією»* [183, 53]. До того ж, «матерією поезії» він назвав «слово» і такі *«розташування слів»*, які *«прикрашені ритмом, розміром, фігурою, усіма барвами мови»* [183, 59]. Ю. Скалігер писав свій твір як своєрідний коментар до «Поетики», дискутуючи з Арістотелем з приводу поділу трагедії тільки на шість частин, він схилився в цьому плані до вчення Горація, який жив і діяв у суспільних умовах, значно ближчих самому Скалігерові – на цьому наголосила й Н. Козлова [183, 566].

Буквально роком пізніше Антоніо Мінтурно в «Поетичному мистецтві» (1563) визнав беззаперечними авторитети Платона й Арістотеля і навіть побудував свою працю у вигляді діалогу між ним і Веспасіано Гонзагою, а в самій розмові основну увагу зосередив на схожості й на відмінностях роману та героїчної поезії, які виявилися як на текстуальному й змістовому аспектах і компонентах, так і на особливостях поєднання (компонування) цих складових.

Л. Кастельветро в «Перекладі і тлумаченні «Поетики» Арістотеля» (1567) висловив думку про те, що поетична творчість повинна приносити насолоду всім, а не лише обраним глядачам, і тому головним завданням поета вважав навчитися розважати, тобто писати твори так, щоб вони були зрозумілими й простому народу. Цей інтерпретатор «Поетики» Арістотеля зробив закид її авторові за те, що той не пояснив нібито від самого початку, що таке мистецтво взагалі й мистецтво історії зокрема, але цей закид непереконливий уже тому, що і Платон, і Арістотель не тільки висновували, що таке мистецтво (майстерність) взагалі й талант зокрема, а й наголошували, що історія має бути основним об'єктом наслідування в поезії. Можливо, саме тому Кастельветро й стверджував, що *«поетична матерія знайдена і вигадана розумом поета, а слова потрібні поезії»* [183, 82], щоб оформити все вигадане в *«розмірні вірші»* [183,

82].

У цей же час, а точніше – у 1573 році М. Монтень у праці «Досліди» порушує й намічає шляхи розв’язання проблеми індивідуального стилю (манери) поета.

На початку XVI ст. українські учені-філологи Мелетій Смотрицький (у «Граматичі словенській», 1618) та Памва Беринда (у «Лексиконі словенорусскому», 1627), можна сказати, принагідно здійснили незначний внесок щодо лінгво-стилістичного та власне текстуально-поетологічного арсеналу засобів, тропів і прийомів. Так, М. Смотрицький наприкінці своєї «Граматики» висловив деякі міркування щодо написання віршованих творів у розділі «О степенехъ стіхотворныхъ мѣры» [300, 245–250].

Досить оригінальними й цікавими виявилися міркування німецького літературознавця Мартіна Опіца, який у «Книзі про німецьку поезію» (1624) так висловився і про поета: *«Я далекий від думки, що стати поетом можна за допомогою певних правил і законів»*, – і про появу поезії взагалі, яка, на його думку, *«виникла раніше, ніж було написано про її мистецтво, мету й особливості»* [183, 445]. І це не просто констатація факту, а й фактично своєрідна постановка проблеми мінливості та еволюційності явищ літератури на різних етапах її буття.

Французький теоретик літератури Ла Менардьер у «Поетиці» 1639 року побачивши, як це вже було й до нього, учення Арістотеля, Горация, Віда занадто складними, вирішив подати всі настанови з питань мистецтва поетичного доступно й зрозуміло й у той же час підняв одне зі справді найскладніших питань: чи може поет навчитися у великих майстрів красномовства *«витонченої майстерності»*, якщо йому бракує її від природи. Автор мав надію, що саме його «прості» й «доступні» правила допоможуть поетові досягти такої цілі, адже, на його думку, *«все, що починає Природа, завжди закінчує Мистецтво»* [183, 319]. І хай таке рішення, безперечно, є досить сумнівним, але самі ці розмисли вже носять теоретичний характер.

І все-таки найвагомим досягненням літературознавства Європи

XVII століття став трактат Нікола Буало «Поетичне мистецтво» (1674), у якому все багатство засобів, прийомів і способів написання тексту твору, вся багатогранність його змісту й увесь процес komponування всього того розмаїття вже подаються як роздуми й поради про текст, зміст і композицію твору, а все це разом бачиться як потужний засіб виховання і самих митців, і слухачів та читачів.

Так, у «Пісні першій» одразу ставиться питання про те, хто саме може і повинен стати поетом – лише той, *«чий геній осяяний незримим світлом високості»* [37, 55]. Проте, будучи ще досить практичним і реалістичним, цей автор глибоко розумів, що окрім *«дару зверху»*, поетові необхідно дуже й дуже багато працювати над кожним ритмом і рядком поезії, над вищим її змістом і сенсом і, перш за все, – над кінцевою і найблагороднішою ціллю твору. І тому, як поет має все це робити, Н. Буало присвячує всю першу пісню, зі змісту якої видно, що першими й основними об'єктами зображення в поезіях мають бути не стільки *«пастишки»* й ті, хто з ними розважаються, не люди з *«дурненькими характеристиками»*, а великі та визначні люди з *«вищим сенсом»*, підпорядковані благородним цілям, – люди високого буття та діяльності [37, 56]. На друге місце автор ставить *«вишуканість»*, *«високість»* і *«повну завершеність»* форми в цілому й *«рими»* зокрема [37, 56]. Неминучою умовою й запорукою успіху поета, твердить навчитель, мають стати не просто *«смысл»* творця, а й *«розум»* поета; усе: і звуки та рими, і форма та зміст твору, – повинно йти *«на поклик розуму»* митця, загального *«смыслу»* його творчості *«легко й покірно»* [37, 56–57].

Найпершу й найважливішу ознаку майстерності твору Н. Буало бачить у гармонійному поєднанні та у взаємній підпорядкованості всього того: і об'єкта зображення, і форми твору, і домінуючі цілі повинні об'єднуватися розумом поета і вищим його *«смыслом»* [37, 56–58].

Крім того, поет повинен бути самокритичним і вимогливим до кожної своєї думки (тут і далі текст подаємо в перекладі Е. Лінецької): *«Судите строже всех свои произведения»* [37, 63], та й друзі поета мають бути об'єктивними і навіть

суворими в оцінці його творів: *«Просите у друзей сурового суда. Прямая критика, придирки и нападки Откроют вам глаза на ваши недостатки»* [37, 63].

Поет (а тим більше митець честолюбний) має уникати підлабузників, оскільки *«Глупец глупцу всегда внушает восхищение»* [37, 65].

А на останніх сторінках «Пісні першої» Н. Буало деталізував, пояснював щойно викладені положення й переконував читача, що поет може й повинен досягти співвідносного поєднання незначної долі «низького» з абсолютно домінуючим «благородним», а також розрізнити «жарт» і «блазнювання» [37, 59]; відмовлятися від непотрібних «дурниць» і «дрібниць», від усього того, що *«принижує»* і *«здрібнює»* високий сенс людського мислення й буття [37, 59–60]; дотримуватися постійної *«співзвучності»* та *«милозвучності»* слів і словосполучень, *«чіткості»* та виразності думки [37, 60–63].

На особливу увагу заслуговують і такі поради Н. Буало, які ніколи б не завадили навіть найталановитішим письменникам, і тим більше тим, кого сьогодні прийнято називати «майстрами слова».

Не послаблюючи вимог до високості стилю та пафосу поетичного мовлення й не жаліючи імен тодішніх авторитетів і конкретних «поетів-невдах» та «поетів-марнослівців», у «Другій пісні» Н. Буало акцентує увагу на вживанні багатозначних слів і словосполучень, крилатих і мудрих висловлювань, а отже, й на змістовності підтексту: *«Двусмысленности яд и в прозу к нам проник: Оружьем грозным став судьи и богослова, Разило вкривь и вкось двусмысленное слово»* [37, 71].

У цьому плані каламбури, гіперболи, літоти, метафори та й усі інші багатозначні тропи визнавалися Н. Буало тільки тоді й тільки ті, коли вони справді *«вращают»* читача *«вищим сенсом»* і *«розумом»*, спрямованими на творення (чи відтворення) справді *«високого»* і *«прекрасного»*, *«низького»* і *«огидного»* [37, 71–75]. На думку автора, усі ці, дуже специфічні й потужні засоби *«можуть прикрасити навіть водевіль»*: *«Словами острыми всегда полна Сатира; Их подхватил француз – насмешник и задира – И создал Водевиль –*

куплетов бойкий рой. Свободного ума рожденные игрой, Они из уст в уста легко передаются, Беззлобно дразнят нас и весело смеются» [37, 74].

Саме в другій частині свого трактату (як справжній християнин-католик) Н. Буало грізно застерігає «безсовісних римувальників» від бажання обирати об'єктом кепкувань «всевишнього» – за це він їм обіцяє «кінець шляху» на майдані покарання.

«Пісня третя» присвячується безпосередньо драматизмові, драмі, драматургії й театрові. І тут усе починається з «Трагедії» – з того, що в усьому цьому потрясає людей найбільше: «...чтобы нас пленить, Трагедия в слезах Ореста мрачного рисует скорбь и страх, В пучину горестей Эдипа повергает И, развлекая нас, рыданья исторгает» [37, 76].

Далі автор пише, що драматург (перш за все – трагедійний), роками відчуваючи «над глядачами владу» і в той же час «схвалення» від влади, «Тревожит, радует, рождает слез потоки» [37, 76]. При всьому цьому й найбільш відчутним проявом (фактором) поетики трагедії Н. Буало називає «приємний жах», без якого драматургові «сердце не захопити» і не «посіяти у них живого співчуття», не заробити ні «хвали», ні «аплодисментів»; до того ж усьому цьому потрібен «схвильований вірш» – особливо схвильоване мовлення дійових осіб [37, 77].

Другим важливим фактором трагедійної поетики вважає автор поступове та вищою мірою майстерне, притаманне взагалі для драматургії (але передовсім саме для цього жанру) розгортання конфлікту: «зав'язку» він пропонує «вводити в дію легко, без особливої напруги» і «плавно» [37, 77]; одразу після «спокійної» зав'язки драматург «негайно повинен ввести в сюжет» динамічний розвиток подій: «Пусть напряжение доходит до предела И разрешается потом легко и смело», а «...развязка быстрая бросает на сюжет Ошибки странные и тайны разъясняя И непредвиденно события меняя...» [37, 77] (підкреслення наше – С. К.), – саме такими бачилися Н. Буало останні два етапи конфлікту трагедії.

Не менш значними факторами поетики трагедії (перш за все змісту твору драматургії взагалі) оголошуються поступ, простір і час дії п'єси (так остаточно

була сформульована «єдність місця, часу і дії» твору), якої митець досягає, «Вгоняя тридцять лет в короткий день на сцене» [37, 77–78], не забуваючи при цьому про той «глузд», яким виправдовується саме таке чи подібне «стискання» часу й простору до вимог сцени.

Четвертим важливим фактором поетики п'єси розглядається правда або хоча б правдоподібність зображеного, оскільки «Невероятное растрогать неспособно» [37, 78], «...мы холодны к нелепым чудесам...», і до того ж «...Волнует зримое сильнее чем рассказ...» [37, 78], а «...то, что терпит слух, порой не терпит глаз» [37, 78].

Загалом, залишивши давнині «хори», «котурни», «маски», «грубе мовлення» і «бога, і святих» та «скупчення чортів», автор оголошує головними на сцені реальних героїв, як давніх, так і пізніших століть, бо знає, що «...Любовь забрала в плен и сцену, и роман» [37, 80]. А тому Н. Буало зобов'язує драматургів наділяти героїв такою любов'ю і пристрастю, від яких дійові особи «мучаться усвідомленням» і щастя, і провини [37, 80].

Оскільки «Для сцены сочинять – неблагодарный труд», автор пропонує драматургам «Высоких помыслов показывают полет... надежду, скорби гнет, Писать отточено, изящно, вдохновенно, Порою глубоко, порою дерзновенно...» [37, 83], і все це вони повинні подавати «стисло», недріб'язково, «гармонійно» і «протиставлено одночасно», «грайливо» і «жорстко» – драматично [37, 83–87].

По-іншому, на думку Н. Буало, має творитися комедія, у якій спочатку «...грек язвительный и зубоскал, Врагов насмешками, как стрелами, сражал» [37, 91], а після «указу» про заборону називати конкретні імена (Менандр та його послідовники) стали «поучать без желчи и без яда» [37, 92] – так, щоб «Скупец... до колик хохотал в театре над скупцом» [37, 92].

Основними об'єктами комедії Н. Буало визнавав «фатів» і «скнар», «марнотратників», «дурнів», «лукавців» і «підлабузників», «глухий практицизм» [37, 91–93].

На відмінну від засобів і процесу творення характерів трагедії, комедійні характери повинні творитися діями і вчинками, але передовсім особливостями

мовлення: «*принизлива... серйозність*», «*гостра*», але не вульгарна «*грубість*», «*смільна*» і «*смільлива логічність*», «*сплетеність пристрастей*» у такий безглуздий клубок, у якому нібито діють усі ті ж закони природи людських стосунків, але їм надаються найбезглуздіші різнотлумачення добре відомих (і для публіки чітко визначених) явищ і процесів, станів і характерів [37, 92–94].

Так, чи не найважливішим для комедіографа Н. Буало вважав уміння за будь-яких умов «розумно» й «постійно» зберігати «*изящный вкус и здоровый смысл в смешном*» і не опускатися до «*плоского острословия*» [37, 95].

«Пісню четверту» присвячено автором визначенню, осмисленню й оцінюванню таланту митця. На думку Н. Буало, рівень своєї талановитості митець повинен виводити не лише з власного розуміння, не зі слів і похвал підлабуз і пересмішників, не з образливих кепкувань заздрісників, і навіть не з оцінок «*розумних та благородних критиків*» (вони також можуть помилятися – відзначає автор), а перш за все з того, на скільки він сам «*Основы правил сняв решительно и смело, Умеет расширять поэзии пределы*» [37, 99] – це по-перше; а по-друге (і головне!), уміє подати людям дружню пораду та навчити мудрості, поєднати корисне з приємним та ще й зберегти печать душі прекрасної своєї, адже «*Испорченность души всегда видна меж строк*» [37, 101]. І тільки дві-три наступні сторінки цієї пісні Н. Буало справді присвячує власним (далеко не канонізованим) порадам писати: лише тоді, коли «розум міцно спить», а «пристрасті низькі» буяють; коли поета хвалить лиш «король», а публіка над ним сміється; коли митець пише тільки заради слави і користі.

Останні рядки «Поетичного мистецтва» Н. Буало: «*...Я вам перескажу Горация советы... Но не посетуйте, коль рвением пылая И помощь окажут от всей души желая, Я строго отделию от золота песок И буду в критике неумолимо строг...*» [37, 106] – сповна переконливо свідчать, що для цього автора головним стало не стільки поповнити й розширити коло (чи систему) суто текстуальних засобів, прийомів і способів творчості, скільки уточнити й розмежувати склад основних об'єктів зображення як основних компонентів та аспектів змісту трагедії і комедії, а також наголосити на особливій динаміці

розвитку подій у трагедії, адже все останнє (і головне й другорядне, пише цей автор) зафіксоване й в основному розтлумачене вже Платоном, Арістотелем, Горацієм та всіма їхніми послідовниками. І справді, усі ці «розмежування» (а краще, мабуть, було сказати «відмежування») об'єктів «високодуховних» та «достойних» від буденних і сірих, а отже, й поетики високої, талановитої (чи хоча б майстерної та довго шліфованої) класики від поетики миттєвих і не завжди запліднених високими й розумними цілями афектів, від поетики словоблудної і такої, яку автор і справді не лише різко засуджував, а й по-своєму забороняв, є чи не найбільшим його здобутком.

XVIII ст. здійснило особливий внесок у літературознавство взагалі й у розв'язання проблем поетики зокрема. Так, у 1705–1706 рр. Ф. Прокопович пише трактат «De arte poetica», призначений самим автором «...для пользи и наставления учащегося русского юношества...» [281, 337]. Освічений і скромний, Ф. Прокопович розумів, що міг унести в досягнення своїх попередників стільки, як нібито «*бризнути в море краплю води з пальця*» [281, 336], а тому визнавав своєю вищою метою простоту й лаконічність викладу всього здобутого людством у галузі поетики [281, 336–337].

Викладаючи в першій книзі «загальні правила» підготовки поетик, Ф. Прокопович детально перерахував і пояснив усі основні типи ритмів, рим і тропів, героїв, антигероїв та другорядних персонажів і дійових осіб світової літератури й способи komponування найвідоміших її творів. Але основний і постійний акцент робить автор на тому, як сприймалися твори і творчі спадки поетів різних народів та епох владиками як світськими, так і церковними.

Основним предметом літератури він вважає «людські дії» [281, 347]. Уперше дуже ґрунтовно автор заговорив про художній «вимисел» письменника, без якого, твердить Ф. Прокопович за Арістотелем, поезії просто немає, а є лише «фізіологія» – первісне натуралістичне описування зображуваного. Саме в цьому плані цікавими й корисними видаються й роздуми автора про етопею та просопопею, яка «*вигадує і звичаї, і осіб*», які дотримуються цих звичаїв [281, 362–363].

І все це супроводжується багатством і різноманітністю вправ на всебічне та глибоке усвідомлення процесу «відтворення» (наслідування) й особливо поєднання його з авторським «домислюванням» (з додаванням зразків «описування місцевості», «часу та змін у природі», «осіб», їх «почуттів і дій» – аж до вигадування таких персонажів, як «Голод», «Заздрість» та ін., «звірів», включаючи й вигаданих «драконів», «зміїв» тощо, «неживих предметів», «повістування» про когось чи про щось реальне й вигадане, «етопеї» – стану важких переживань і т. ін., і далі – тропів, прийомів, байок тощо).

Книга друга «Про епічну та драматичну поезію», про яку ще буде розмова далі. Зупинимось лише на тому, що й поет, який пише про історію, й історик мають керуватися *«природним порядком речей»*, тобто писати або так, як усе описуване відбувалося, або так, як воно б *«мало відбуватися»* [281, 401–403]. І знову йдеться про «вигадку» поета – аж до описів небесного (божого) арсеналу для покарання невірних (за Торквато Тассо).

Окремо повів розмову Ф. Прокопович «Про композицію епічного твору» (глава VI книги II): *«композиція... буває подвійною: або природною, або такою, яка є від мистецтва»*; при цьому другий тип компонування передбачає довільне розміщення подій твору, а не таке, яким воно було (чи є) в реальній дійсності (як, наприклад, в «Енеїді» Вергілія) [281, 408].

«Прикраси», «апліфікації», «пафос», «пристойність» та інші ознаки творів епічної поезії пояснюються й ілюструються на тридцяти трьох сторінках [281, 410–432], тоді як трагедії, комедії й трагедокомедії взагалі відведено всього п'ятнадцять сторінок: *«У драмі повинно бути ні більше і не менше (чому? – С. К.) п'яти дій»* [281, 434] і т. ін., тобто йдеться в основному про композицію твору, яка фактично канонізується відверто й безапеляційно (навіть у ритміці). На думку Д. Наливайка, *«починаючи з Прокоповича з'являється тенденція до абсорбації поезики, її перетлумачення на вищому рівні тогочасної теорії словесності...»* [223, 145].

1706 року А. Мураторі в трактаті «Про досконалу поезію» спробував оцінити твір, виходячи з того, чи викликає він у читача відчуття насолоди

(гедонізму). Джон Вінченцо Гравіна (трактат «Про відсутність поезії», 1708) дозволив собі зробити такий загальний висновок: немає у творі домислу – немає самого твору поезії. У дусі Гравіна писав і його сучасник Д. Віко.

В. Богоцький не просто згадав про синтагматичний підхід до вивчення твору, а й скористався ним («Дещо про синтагматику», 1720), чим прискорив наближення до суто текстуального та й текстуально-структурного вивчення твору літератури.

Й. К. Готшед у «Досвіді критичного мистецтва і поезії для німців» учив бачити ступінь критичності й критицизму поетів не лише в їхньому негативному ставленні до зображуваного, а перш за все в тому, які та як підібрані засоби та прийоми критики, при цьому він категорично заперечував місце монологу в комедії.

М. Довгалевський («Сад поетичний», 1737) услід за М. Монтеєм, Н. Буало, Ф. Прокоповичем не лише порушував, а й по-своєму вирішував питання про індивідуальний стиль – на його думку, лише справжній поет має свою «манеру». На цьому наголошував автор передмови до названого видання І. Іваньо [103, 9–10].

1740 року Д. Юм у трактаті «Про трагедію» наголошував на тому, що всі засоби поетики й сутність вигаданих драматургом подій повинні служити створенню трагічного пафосу й відчуття катарсису (за Арістотелем).

Г. Кониський («Praecepta de arte poëtica», 1746), окрім усього відомого, особливо детально розглянув поетику «епіграматичної поезії». У цілому *«давні українські поетики й риторики залишалися в межах традиційного типу тогочасного літературно-теоретичного мислення, яке базувалося на теоретичних постулатах і художніх взірцях античності. Однак у них проявляються також тенденції, що засвідчують рух до живої літературної практики, спроби відповідати на запити розвитку національної літератури»* [223, 159-160].

У 1753 році Ігнасіо де Лусан у «Поетиці» все ще відстоював принцип єдності часу, місця й дії п'єси, але найбільше протестував проти творців і самого

жанру «трагікомедії» – він став чи не найбільш «заканонізованим» класицистом. То ж не дивно, що саме після появи «Поетики» І. де Лусана вирвалися з вуст Х.-А. Порселя і Б. Фронтеля такі обурення: *«поетика – це не більш, ніж суб'єктивна думка... навіщо поета заганяти під якісь закони»* [183, 83], – писав перший; навчати поетів, звичайно, треба, але «заганяти» їх у надумані кимось «рамки» канонів не гоже, – писав у «Рефлексіях з поетики» інший.

Того ж таки року К. Галдоні («Про драматичну техніку», 1753) не лише розкрив особливості своєї власної техніки *«побудови й обробки п'єси»*, а й розробив своєрідну методику цієї роботи з *«чотирьох послідовних операцій: 1) складання плану... з «трьох головних частин: експозиції, інтриги і розв'язки»; 2) розбивка дії на акти і сцени; 3) написання діалогів для найбільш важливих сцен; 4) складання діалогів для усієї п'єси у цілому...»* [369, 467]. Тобто драматург, власне, розпочав із компонування твору. У тому ж дусі писав і Д. Дідро, який наголошував на тому, що автор п'єси має працювати і над характеристиками твору так, щоб «приховувати» сам факт наявності в ній *«мистецтва – все повинно бути «природним»»* [369, 327]. На тих же позиціях стояв і ще один сучасник К. Галдоні Л. Мерсьє («Про театр, або Новий досвід про драматичне мистецтво», 1773), який геніальність драматурга вбачав у тому, що він *«ретельно збирає найдрібніші факти, не вловлювані риси характерів»* і *«поступово сплітає їх у сюжет...»* [369, 370] – тобто не слід *«бряжчать порожніми словами, Сказати треба ... те, що диха почуттями...»* [370, 95], за словами О. Сумарокова.

Французи Ж.-Б. Дюбо, Е. Кондільяк, Ф. Вольтер, Ж. Руссо, М. Кондорсе; німці М. Мендельсон, Й. Вількелман; італійці Ч. Бекарія, Ф. Пагано, М. Чезаротті; іспанці Б. Феліхо-і-Монтенегро, Б. А. Насарре, А. де Монтіано, Л. Хосе де Веласкес; літературознавці Сходу Абд аль-Гані Ан-Набулусі, Г. Фархат, Юсуф Саман ас-Самані; росіяни М. Новиков, М. Муравйов, О. Радіщев, М. Карамзін та ін. – усе ще будучи по-своєму «прив'язаними» до проблем поетик віршування творів різних родів, видів і жанрів, уже поступово переходили до проблем їхнього змісту, етики й естетики, до вищого суспільного

призначення літератури як виду мистецтва взагалі.

Завершення XVIII століття виявилось вже принципово відмінним від усіх попередніх етапів оглянутої епохи. І проявилася ця відмінність передовсім у тому, що Ф. Вольтеру («Філософські листи», 1728–1732, «Роздуми про трагедію», 1730), Ж. Руссо («Про вплив наук і мистецтв», 1750), Г. Е. Лессінгу («Лаокоон, або Про кордони живопису і поезії», 1762–1765), Й. Гердеру («Нариси про новітню німецьку літературу», 1766–1767, «Критичні гаї», 1769, «Про Шекспіра», 1770), Й. Гете («Про епічну і драматичну поезію», 1797, «Німецький театр», 1813), І. Канту («Критика здатності судження», 1790), А. Шлегелю («Судження, думки та ідеї про літературу та мистецтво», 1798) уже не доводилося навіть порушувати, а не те що вирішувати якісь принципові чи глобальні проблеми поетики (вони витіснені уже навіть із назв праць і трактатів) – цих авторів, як і більшість їхніх сучасників (переважно під впливом принципово змінених світобачень, принципів моралі й етики, освіти, науки та просвітництва взагалі, у світлі «нових», здебільшого прагматичних цілей, наукових і творчих пошуків та практичних діянь), почали цікавити нові об'єкти справжніх дослідників «наслідування» з «домислюванням», нові практичні завдання.

Так, Ф. Вольтер у листах «Про трагедію», «Про комедію», «Про вельмож, які культивують літературу» вів мову про «високий» і «низький» зміст творів цих основних жанрів драматургії. Навіть тоді, коли в деяких п'єсах трагедійного плану зустрічаються, говорить Ф. Вольтер, «жахливі фарси», вони також наповнені «прекрасними сценами» [65, 160]. І все це трапляється у творах тих драматургів, які прекрасно й усебічно освічені, обізнані з життям, масштабно мислять і мають високі (і перш за все виховні) цілі. Про мову ж цих творів автор говорить лише при роздумах про переклади.

У працях з естетики вже знаходимо й роздуми про прийоми творення «Едіпа» Софокла [66, 34] та про особливості хорового співу в античних п'єсах, монологічного й діалогічного мовлення в п'єсах сучасників Вольтера, і про естетичну завантаженість деяких інших лінгво-текстуальних складників поетики

творів драматургії – не забудьте навіть римуння у французьких п'єсах. Але загалом і в «Роздумах про трагедію» [66, 70–83], і в інших «передмовах», «листах» чи «посвятах» повністю домінують думки про змістовність творів драматургії та літератури взагалі.

Й. Гете в працях і відгуках різних років також досить стабільно зосереджувався на змісті творів різних видів. Так, у статті «Про епічну і драматичну поезію» він наголошував, що *«об'єкти епосу й трагедії повинні бути суто людськими, значними й поетичними»* [86, 350], і при цьому уточнював: *в «епосі має бути дія, в трагедії – страждання людей, які спрямовані в глибину свого внутрішнього світу»* [86, 351]. А в роздумах про п'єсу Шіллера «Пікколоміні» (1799) Й. Гете назвав цей твір не втіленням майстерності, виявленої за «правилами», а яскраво вираженою діяльністю з фантастичною напругою розуму у *«звичайному дійсному житті»* [86, 563]. У статті «Веймарський придворний театр» (1802) іде мова про змістову завантаженість творів Валленштейна, Шлегеля та ін. [86, 363–371]. Подібне знаходимо в розмові й про п'єси «Регул» Колліна [86, 371–375], «Уголіно Герардеска» Белендорфа [86, 375–377], у «Німецькому театрі» [86, 397–399] і «Про німецький театр» [86, 397–409]. Зміст п'єс Шекспіра також у центрі уваги Й. Гете [86, 409–418], зокрема митець, на думку дослідника (стаття «Шекспір як драматург»), *«своєю манерою вивертає назовні внутрішнє життя...»*, чим *«захоплює читача»* [86, 420]. А далі класицисти й романтики, пише Й. Гете, зосередилися на боротьбі за духовність (світську й міфічну), за право на саму боротьбу, всерйоз і з гумором – у прозі, у поезії, у драматургії [86, 377–594].

Тобто акценти літературознавчих розвідок перемістилися на складові змісту; на психіку, психомахію й особливо на стосунки між людьми різних соціумів, етносів, націй і рас, на стосунки людини з божественними силами. Епоха наївних і «простих наслідувань», художніх «домислів» і тим більше – містерій минула, а в центрі уваги поставали причини, умови і мотиви мислення й мовлення та діяльності людей, формування «типових» і «нетипових» характерів і обставин: *«Поет прагне створити ідеї, які він збуджує в нас, настільки*

живими, що ми уявляємо, ніби отримуємо дійсно чуттєві враження від зображуваних предметів, і в той же час забуваємо про використання для цього слова» [179, 440], – писав Г. Е. Лессінг. Таким чином, почала розроблятися, як пише А. Гулига, дійсно *«нова теорія літератури»* [179, 554]. То ж не дивно, що саме в цей період особливої уваги заслуговують питання й проблеми трагізму і трагічного, комізму і комічного, смішного і жахливого, високого і низького, гармонійного і дисгармонійного – пафосу твору літератури взагалі.

Г. Е. Лессінг, розпочавши з роздумів над тим, настільки є живопис і поезія тим «обманом», який усім подобається, і в чому сутність кожного з цих видів мистецтва, уже тоді дійшов висновку: у поезії важливіше не стільки те, як замальовується світ (бо чим майстерніше та містифікованіше, тим оманливіше), а стільки те, що і яким воно подається («Лаокоон, або Про кордони живопису і поезії»).

Зовсім інший принцип покладено в основу дволітньої праці про драматургію – «Гамбурзькі дидаскалії» (перша назва) або «Гамбурзька драматургія» – щотижневі статті, зміст яких ґрунтувався на наслідках важкої дослідницької роботи з творами світової драматургії взагалі та з ученням Арістотеля про трагедію та комедію.

Уже в першій статті автор заявляє: у трагедії драматург *«не повинен... марнувати... почуття»* героя, тому що читач (глядач) *«перестає милуватися»* ними [179, 217]. Там само він веде мову про зловживання деякими драматургами зображенням мучеників: «мучеництво» не повинно переходити межу здорового глузду, за якою лжемученики стають не здатними викликати *«сльозу співчуття»* [180, 518]. А перший ґрунтовний висновок Г.-Е. Лессінг зробив про те, що *«хороший письменник, ... пише не для того, щоб блиснути своєю дотепністю та ученістю, завжди має на увазі найбільш освічених і кращих людей свого часу і своєї країни...»* [180, 518], а *«усе, що стосується характерів дійових осіб, повинно витікати із найприродніших причин»* [180, 518]. Про структуру п'єси спеціально мову автор практично не вів – він висловився хіба що стосовно прологу: *«Пролог представляє... драму в усій її гідності...»* і показує в ній

«додатки до законів» [180, 519].

На відміну від Платона, Арістотеля, Горація і всіх їхніх послідовників (аж до класицистичних обмежень), автор твердив: *«Імена принців та героїв можуть надавати п'єсі пишнот і величності, але це ніскільки не сприяє її зворушливості»* [180, 520] – твір може і повинен бути соціально відкритим і барвистим, щоб у ньому більше людей бачили себе. Стосовно ж мовних засобів і прийомів творення п'єси Г. Е. Лессінг говорив дуже лаконічно: то він помітив, що Ф. Вольтер застосовував у п'єсі «Заїра» *«канцелярську мову кохання»*, чим опустил весь твір *«нижче самого творця»* [180, 523], і тому радить драматургам не захоплюватися цим; то він взагалі висловлює зовсім нетрадиційну для класицистів позицію: *«І хіба важливо, чуємо ми в кінці риму чи ні»* [180, 526], коли хтось із дійових осіб гірко плаче.

З точки зору лінгвостилістики текстів п'єс Г. Е. Лессінга зацікавили в більшості випадків переклади одного й того ж твору в різних країнах. Ось як він висловився про переклади п'єс Ф. Вольтера: «Заїру» не лише перекладали по-різному, а й сприймали настільки відмінно, наскільки відмінні ментальності різних націй Європи [180, 526–530].

А в статтях з XXVIII і далі Г.-Е. Лессінг вів мову про думки, слова і (головне) дії та вчинки дійових осіб, про сюжетні лінії і сюжет (ст. XXIX), про поодинокі колізії та конфлікти (ст. XXXII), про причини, умови, мотиви і подієві ряди та фабули (ст. XXXVIII), про типи конфліктів (ст. XLVI і далі), про роль натовпу (ст. XLVII), про красу природи й людини.

Принципово нову думку висловив Г. Е. Лессінг про значення «правил» написання твору: *«У п'єсах, в яких не дотримуються правил класики, мають дотримуватися будь-які певні правила»* – він хотів установити ці правила, виходячи з національного смаку, і першим з них було поєднання серйозного з кумедним [180, 560]. А всі останні статті праці пронизані не тільки повагою до Арістотеля (як даниною), а справді глибоким розумінням того, що великий мислитель нікого не «повчав», як «ліпити» слово до слова, як добирати ритми чи рими до характерів і ситуацій, до жанрів, а просто й доступно говорив про те, що

будь-який твір літератури, але передовсім драматургії, має хвилювати, зацікавлювати, захоплювати читача (глядача), виховувати його й надихати на оптимізм та подолання будь-яких житейських перешкод і складностей. Цей трактат Г. Е. Лессінга був чи не першим справді глибоким й мудрим тлумаченням учення Арістотеля.

І в цьому плані особливо слід відзначити роздуми Г. Гегеля про літературу взагалі й про драматургію зокрема. Але питання поетики в його працях справді посідають скромне та й, як для щойно розглянутої епохи, нетрадиційне місце – його дійсно вже цікавило переважно змістово-пафосне наповнення твору.

Так, уже у «Вступі» до підрозділу «Ідея як вихідний пункт дослідження» автор пише: *«...ми повинні виходити в філософії мистецтва із ідеї прекрасного...»* [78, 28], і далі він підтверджує цю тезу схильністю Ф. Шиллера до «абстрактних роздумів», який твердив, що *«кожна... людина носить у собі здібності бути ідеальною...»* [78, 67]. Подібне говорив Г. Гегель і про Й. Гете, Ф. Шеллінга, Й. Вінкельмана та інших. Наголошував Г. Гегель і на тому, що твір літератури *«може бути сповна викінченим»* з точки зору техніки його написання, але він буде не зверненим без наявності конкретного ідеалу. Особливу увагу Г. Гегель приділяв *«дійовій індивідуальності»* та її характеру, сутність якого філософ убачав уже тоді і в *«цілісності індивідуального»*, і в *«особливості та визначеності»*, і в *«суб'єктивізмі для-себе-буття»* індивіда (людини взагалі) [78, 245]. Що ж до самого процесу й особливо наслідків написання твору, то Г. Гегеля вже цікавили не техніка чи технології, а скоріш усе те, що належить, як він сам твердив, письменникові – його манера (під якою він розумів систему *«особистих»* і тому нерідко *«випадкових особливостей митця»* [78, 302]) та його власний стиль – *«це такий спосіб художнього втілення, який... підпорядковується умовам, диктується матеріалом, ...відповідає вимогам... певних видів мистецтва...»* та *«законам»* обраного для зображення предмета [78, 305].

Представляючи драматичну поезію в цілому, Г. Гегель спочатку розкриває сам її «принцип»: драматична дія базується *«на особливих пристрастях та*

характерах, які вступають у колізії, а тому її слід розглядати як систему вольових зусиль особистостей, створену в уже розвиненому національному житті», як систему протистоянь і зіткнень особистісно-суб'єктивних цілей [78, 539–543].

Більше того, у центрі уваги автора твору драматургії завжди має стояти *«та єдина колізія, яка врешті-решт має бути вирішеною й вирішальною для всього подієвого ряду»* [78, 547].

Що стосується внутрішньої будови (структури) п'єси, то тут Г. Гегель не бачить необхідності обмежуватися лише трьома актами з кількома явами (як це зустрічається в одних європейських народів) чи п'ятьма (як у інших) – головне, щоб ця структура повністю відповідала процесу розкриття *«внутрішнього духу дії»* твору взагалі [79, 550]. Стосовно мови й мовлення дійових осіб, то тут філософ бачить одне: мова й мовлення повинні повністю відповідати (бути притаманними) характерам і ментальності тієї нації, до якої належать носії цих характерів, а не підпорядковуватися лише *«умовній театральній мові»* [79, 551]. До того ж він бачить відмінності в мові характерів (загальні думки), монологів (внутрішній світ) і діалогів (як автор називає *«мовою характерів»*) [79, 552–553].

Отже, найпершим і найважливішим висновком цього підрозділу є те, що поетика поступово перетворилась із первісної форми літературознавства на таку його складову, яка, з одного боку, все ще основним об'єктом дослідження мала твір літератури, а з іншого, – тією базою, на якій почали формуватися вже й усі три основні галузі літературознавства (літературна критика, історія й теорія літератури), і зокрема теорія тих типів і рядів творів літератури, які означилися ще в період античності, а почали формуватись у певну систему саме в ці вісімнадцять століть – систему ознак і особливостей творів різних родів, видів і жанрів.

Другим висновком у цьому разі є те, що в різні століття різні автори здійснювали різні, але достатньо чіткі акценти на вивченні лінгво-текстуальних деталей, елементах, компонентах і аспектах (в основному – до XVIII ст.), на складових змісту (XVII–XVIII ст.) та на питаннях компонування й форми творів

різних родів, видів і жанрів (XVI–XVIII ст.) – особливо це стосувалося творів драматургії, оскільки вони завжди були призначеними, навіть «прив’язаними» до сцени й театру різних епох і різновидів.

Важливим стало й те, що майже з кожним століттям дослідники поетики все більше й більше зосереджувалися на самому процесі написання творів літератури: від первісних та роздумливих порад і рекомендацій поетам до настільки жорсткої канонізації цієї діяльності, що вже у XVIII ст. виникали протести проти *«заганяння поетів у систему законів»*, і аж до системи тренувальних вправ творчості. Проте все це бачиться з позиції сьогодення сповна природним і рухомим, оскільки вже тоді було визнано, що поетика твору літератури завжди була й повинна бути *«індивідуально-суб’єктивною творчістю»*.

Не менш важливими слід вважати й ті положення трактатів і розмислів найвідоміших *«другорядних»* авторів, у яких порушувалися питання та проблеми вищих цілей і цінностей, ідеалів та антиідеалів переважно монархічних суспільств, які, так чи інакше змінюючись, підготували розуміння, зображення й виховання тих цінностей та ідеалів, що прийшли в Європу в якості *«нового світопорядку»*.

Важливе й те, що вже в XVII–XVIII ст. розпочався процес класифікації та систематизації складових тексту, змісту й форми (як наслідку процесу компонування твору – від його планування до написання за зразком і т. ін.).

З упевненістю можна сказати, що в XV–XVIII ст. почали більш-менш чітко окреслюватися контури (сфери функціонування) й сутність (причини виникнення, форми вираження і функції) всіх трьох основних складових літературознавства (теорії, історії та літературної критики), адже жодна з них як самостійна галузь іще не функціонувала: поняття *«поетика»* всуціль підмінялося поняттям *«теорія літератури»* (і навпаки), з історії літератури написана лише одна книга (П. Ламбек *«Вступ до історії літератури»*, 1659), а отже, і вперше вжите поняття *«історія літератури»*, а літературна критика, будучи фактично присутньою завжди і скрізь (професійна літературна критика зароджувалась у

давньоіндійських і давньокитайських трактатах, міркуваннях з естетики Демокріта, її підвалини були закладені в працях Б. Джонсона, «Судженнях французької академії...», Н. Буало), так і не оформилась остаточно.

1.3. Поетика твору літератури як складова теорії літератури

Західноєвропейські митці й дослідники XVII–XVIII ст., користуючись в основному вже «мертвою» старогрецькою й суто книжною латинською мовами та зазвичай мовами своїх сусідніх народів, були непогано обізнані з концепціями, концептами й окремими положеннями та висловлюваннями про зміст, основні форми та функції поезики, але практично дуже мало знали про такі досягнення в Східній Європі. Східноєвропейські вчені, навпаки, досить вільно володіючи і старогрецькою й особливо латиною, нерідко будучи поліглотами, як мінімум, європейського масштабу, творчо й оригінально опановували фактично всі досягнення світу в галузі художньої літератури, поезики й літературознавства взагалі, а тому в XIX ст. почали йти практично врівень з ученими світу. Тому й розглядатимуться далі здобутки в галузі поезики лише в більш-менш чіткій послідовності.

Так, із праць Й. Гете, Ф. Шіллера, Ф. Шеллінга, Г. Е. Лессінга, Г. Гегеля та інших європейців останніх десятиліть XVIII й перших десятиліть XIX ст. східнослов'янські вчені винесли й розвинули найсуттєвіше: звільнення від канонів і доктрин, гуманістичний та естетичний підходи до життя й до самої літератури взагалі. Особливо до вподоби волелюбним слов'янам виявилися роздуми західноєвропейців і про свободу вибору засобів, прийомів та способів інтерпретації реальної та вигаданої дійсності (аж до широкого вживання «живої розмовної мови» або, як писав Данте, «народної прамови» та мови поезії, яку В. Куоко називав іще й «прамовою світу»), і про довільний вибір об'єктів зображення (від владик небесних і земних – їх надто різко поменшало в літературі слов'ян, хіба що письменник типу Кукольника все ще досить успішно, але тимчасово «піарився», оспівуючи царів, князів та їхнє оточення).

А після виходу у світ однієї з перших праць авторів епохи гуманістів («Про походження та призначення літератури» Уго Фоскало, 1806) почало складатися враження, що все нібито почалося спочатку: від питання «Що ж таке література взагалі?» до також простого й наївного «Що ж таке поетика?».

На цьому щаблі розвитку літературознавства *«оцінка творів стала функцією літературної критики, яка проте, спиралась уже не на рекомендації відживших поетик, а на вимоги естетичного смаку»* [51, 11]. На думку того ж І. Горського, *«складніше справа виглядала з історією літератури. Естетичний критерій, з одного боку, був занадто широким (він охопив не тільки словесне мистецтво), а з іншого – занадто вузький (естетична оцінка виокремлювала тільки найкращі твори, залишаючи в стороні всю фольклорну масу творів, які втратили свою поетичну привабливість). Ось тому історичний напрямок, який склався до 40-х років XIX ст., відмовився від естетичної оцінки, користуючись загальноісторичним методом взагалі»* [51, 11].

Оскільки і літературні критики, й історики літератури питання та проблеми поетики твору літератури ще далеко не завжди ставили в центрі своїх досліджень, зупинимось на ролі поетики в теорії літератури, яку ще довго й нерідко називали поетикою. І прикладів тут можна наводити багато.

Творці та інтерпретатори романтизму й гуманізму (А. Шлегель, Г. Гейне, П. Гулак-Артемівський, І. Кроненберг, Є. Філомафітський, В. Кюхельбеккер, М. Полевой, О. Бестужев, А. Григор'єв, В. Веневітінов, К. Рилєєв та ін.), називаючи твори й праці з поетики другої половини XVIII – початку XIX ст. «псевдокласицистичними» і в принципі заперечуючи поетику текстотворення й деякі (переважно релігійно-бароковські) об'єкти зображення, зосереджувалися на нових (пристрасних, незвичайних і надзвичайних) характерах та образах людей і явищ (тобто переважно на складових змісту й пафосу, пориву й боротьби та страждання) й тим самим «додавали» до всього вже здобутого і нові способи формотворення, і нові (до того ще майже небачені) горизонти й обшири світобачення: від психо-лінгвістичної поетики О. Потебні й історичної поетики О. Веселовського (які, так чи інакше, були фактично продовженням усіх

попередніх пошуків – до кінця XIX і поч. XX ст.) до цілого ряду принципово нових і навіть новаторсько-модерністських концептів і концепцій осягнення процесу творення й наслідків творчості з позицій поетики (XX і XXI ст.); від «Принципів поетичної критики» У. Фоскало до розмаїття підходів, методів, методик і технологій вивчення літератури взагалі. Але конкретно весь цей процес виглядає далеко не таким однозначним і простим.

Так, упродовж перших десяти років XIX ст. з'явилося лише кілька незначних праць (зокрема з історії літератури), найціннішим положенням у яких виявилось побажання письменникам і літературознавцям «дотримуватися національних витоків» творчості й науки в названій уже праці У. Фоскало.

Наступне десятиліття також особливо не відзначилося багатством здобутків, але й на цей раз те, що знайдено, стало надзвичайно вагомим. 1816 року Є. Філомафітський у праці «Опыт по двум способам (аналитическому и синтетическому) судить и оценивать по достоинству эстетические произведения как древних, так и новых стихотворцев» запропонував вибір між традиційним синтетичним і принципово новим, аналітичним, способами вивчення й оцінювання творів літератури взагалі та їхньої естетичної зрілості й цінності [156], а в статті «Харківський театр» автор говорив окремо про зміст і окремо про структуру тих україномовних п'єс, які російськомовним акторам доводилося «озвучувати» на сцені. 1816 року Розумник Гонорський пропонував письменникам не тільки визначитися з тією соціальною спільнотою, для якої він збирається писати, але й не бути «чужеземцями» й не писати «для покійних предків» [156, 30] (тобто не писати по-старому).

1819 року оприлюднено ще не менш важливі праці П. Гулака-Артемовського («Дещо для творців»), Г. Гейне («Смерть Тассо»). У першій мова велась про «мудрість», тобто обдарованість і цілеспрямованість митця на добро та про «навченість» (переважно – «майстерність») тих письменників, які «*производят душевную дурноту*», а не є «наставниками та вчителями» читачів [129, 42–46].

Та справжній вибух роздумів про літературу взагалі й про засоби, прийоми

та способи її творення в європейському й українському літературознавстві розпочався у 20–30-х рр. XIX ст.

Г. Гейне («Смерть Тассо», 1819), В. Гюго («Передмова до п'єси «Кромвель», 1823), І. Кроненберг («Деякі зауваження стосовно історії характеру малоросійської поезії», 1825), І. Срезневський («Декілька зауважень про критику», 1831; «Погляд на пам'ятки української народної словесності», 1834), Г. Квітка-Основ'яненко («Супліка до пана іздателя», 1833), Є. Гребінка («Малоросійські повісті, розказані Грицьком Основ'яненком», 1837; «Провінційні театри», 1840), М. Максимович («Передмова до збірки «Малоросійські пісні», 1827) та інші то дискутували з приводу поетик класицизму і псевдокласицизму (і приходили іноді до, на жаль, нерозважливо різних висновків: «...ударимо молотом по теоріях, поетиках і будь-яких системах» [184, 453]), то справді розширювали і рамки процесу «текстобудування» («Критика не зупиняється на букві, але буква бачить вишукане» [184, 503], – писав І. Кроненберг), і масштаби духовного осягнення письменником дійсності (твір «повинен мати дух універсальний», – писав той же І. Кроненберг), і багатство характерів дійових осіб та ситуацій, трагічних, драматичних і комічних конфліктів, коло яких може й повинне доповнюватися ще й випадковими чи оказіональними колізіями тощо (В. Гюго), то вбачали вище завдання й вищу заслугу митця в умінні відтворити «дух доби» і «дух нації» (В. Гюго, І. Кроненберг та інші).

У 40–50-х рр. розв'язання питань і проблем поетики твору літератури стали помітно поглиблюватися й систематизуватися.

Так, Г. Квітка-Основ'яненко у листі до видавців «Русского вестника» на повчання «Пиши про побачених тобою людях, а не вигадуй характери небувалих, неприродних, дивних, диких, жахливих...» відповів, щоб вони не «вишукували стародавніх, чужоземних брошурок...» і не видавали їхній зміст за своє, начебто читачі «такі вже темні, що не відшукають і не розгадають їхньої хитрості» [129, 80]. А в інших листах, «У супліці до пана іздателя» й особливо в «Мемуарах Євстратія М'якушкіна» (1841) цей митець наголошує на необхідності подати

читачеві такий «засіб для виправлення» [129, 85], який би виражався прекрасними словами й переконливими вустами [129, 85–86].

Саме про нову систему лінгво-народного мовлення в гумористичних і сентиментальних повістях Г. Квітки-Основ'яненка та С. Карпенка уперше написав Є. Гребінка. І, навпаки, цей автор побачив у п'єсах М. Полевого повний безлад: українка Маруся в російському сарафані, простак-прапорщик стає лише у вишукані пози, дійові особи говорять «ламанною» мовою, ходять у білих шароварах і п'ють горілку рюмками [129, 103–104]. Про систему текстобудови та про новизну об'єктів зображення писав О. Афанасьєв-Чужбинський. Його «Критика» – це зразок обурення новою системою тексто- і характеротворення в українській літературі й досить глибокі роздуми як над змістом збірки «статей» і творів «Ластівка», так і над ігноруванням її громадськістю імперії (точніше – критиками) такого доробку [129, 105–111]. Дуже подібне знаходимо й у передмові М. Максимовича до збірки «Малоросійські пісні» й у статті «Про вірші червоно-руських», у якій автор побачив, з одного боку, перегук системи образотворення в «Слові о полку Ігоревім» та в поезії червононоруського народу, а з іншого, – штучне «словеноруське словотворення» столітньої давності, яке вже фактично не читається. Та справді нову систему «текстотворення», принципово нову систему характерів і образів з народу побачили М. Максимович у творах І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка [129, 121–131], а Ф. Євєцький – у творах галичанина Ф. Падури [129, 134–138]. А. Метлинський і М. Шашкевич, відстоюючи право українців на свою власну мову, твердили: *«Гарний твір, написаний мовою народною, окрім користі для простого народу...»*, нічого не несе, *«хороших творів, написаних народною мовою, не може бути надто багато...»* [129, 143–144].

А І. Вагилевич 1848 року в «Програмі (газети «Дневник Руський»)» одним із перших підвів чи не найважливіші підсумки писемності України першої половини ХІХ ст.: *«В сім віку розпочинається нова доба літератури руської, а особливо від времені з'явлення ся літератури мирської...»*, – з подальшим переліком усіх найвидатніших авторів і досягнень (у тому числі рукописних)

саме в галузі нової, народнорозмовної, народнопісенної, а головне – народномисленнєвої поетики першої половини ХІХ ст. в Україні [129, 150–155].

Я. Головацький (про М. Шашкевича, Г. Квітку-Основ'яненка Т. Шевченка та про десятки інших, які *«сльозами й жартами, «народним гумором і благородством дум»* остаточно повалили *«дряхлий будинок класицизму»* [129, 159–176]), І. Головацький, М. Устиянович, А. Могильницький, П. Леонтович, молодий П. Житецький, Я. Кухаренко, О. Маркович, В. Маслій, К. Климкович, Д. Тонячкєвич, О. Марковецький, К. Горбаль та ін. не просто підводили підсумки півстолітньої творчості українців, а й кожен по-своєму вникали в сам процес творчості: від причин і психологічного настроювання митця до глибоких і переконливих завдань та самооцінок.

І все ж особливо важливі думки з приводу принципово нової поетики доби залишили М. Костомаров, П. Куліш та О. Кониський.

М. Костомаров майже постійно наголошує на тому, що більшість митців творять під враженнями тоді ще літератури маловідомого *«малоруського побутовізму»*, яке поступово, але неодмінно переходило в *«дієписання»* (від літописів та історичних пісень народу до *«фантазій»*, які *«часто закривають істину»* до *«світогляду народу»* [129, 215–216]). А зіставивши творчі надбання Т. Шевченка і тоді початківця Марка Вовчка зі спадком Г. Сковороди, М. Костомаров приходить до висновку: *«Твори Г. Сковороди не подобаються рецензентові, не подобаються вони, може бути, й нам (тут мова йде передовсім про особисту поетику мудреця – С. К.), але це не значить, що вони не мають ніякої цінності і що не слід їх друкувати»* [129, 235].

П. Куліш, зіставивши *«великоруську»* мову О. Пушкіна, гонорову мову тодішніх поляків і мову малоросіян, приходить до простого висновку: усі, включаючи й самих українців першої половини ХІХ ст., відчували в мові нової української літератури *«щось рідне, нібито забуте з часів дитинства...»* – те, що знову *«відкривало джерело слова, з якого північні письменники давно вже перестали черпати...»* [129, 239–240]. А якою багатою й рідною постала в українській літературі історія Київської Русі! – захоплюється автор. Особливо

яскраво все це продемонстровано в праці «Передне слово до громади. Погляд на українську словесність» [129, 256–263] та у своєрідному маніфесті літературознавства «Характер і завдання української критики»: критик має виявляти сумлінне чи несумлінне вивчення письменником того життя, яке він відображає, і *«викривати підробку натхнення і фальшиву художність образів»* [129, 264], він повинен *«суворо перевіряти літературні творіння естетичними почуттями та народністю свого розуму»* [129, 267].

П. Житецький фактично дебютував однією з найкращих своїх праць – «Руський патріотизм» – не просто дав відповідь «Дню», точніше – на статтю п. Ламанського «Національна безтактність», він мудро й з гідністю пояснив: по-перше, *«...життя не можна всунути ні в тісні, ні в широкі рамки... воно саме себе з середини розкриває і саме себе визначає»* [129, 337]; по-друге, якщо українська література вже й сформувалася, чи взагалі є сенс її принижувати й гальмувати в розвитку [129, 339]; по-третє, безсистемне й безтолкове вторгнення в її форми, зміст і мовлення – це не що інше як повне й безнадійне безглуздя [129, 340].

О. Кониський у «Нарисі з історії української літератури...» й у «Критичному огляді української (руської) драматичної літератури» (хай і значно пізніше), не раз нагадуючи читачеві про письменство першої половини ХІХ ст., не втомлювався повторювати, що саме тоді українські письменники здійснили справжній переворот і в галузі мови творів, і в системі об'єктів зображення [129, 358].

У царині української та російської літератур діяли й суто російськомовні критики М. Чернишевський, В. Белінський, М. Добролюбов, Д. Писарєв та інші. І більшість із них, хоча все ще віддавали данину так званій «високій класиці», досить дружно схилилися до думки про те, що саме жива, народна мова, спочатку міський, а потім сільський побутовізм внесли в систему поетки російської літератури (починаючи з середини ХІХ ст., зокрема з розвитком школи натуралізму) спочатку помітний, а з середини століття й основний напрям.

У другій половині ХІХ ст. І. Тен («Філософія мистецтва», 1865), Е. Золя (у

збірці «Наші драматурги» і зокрема в статті «Натуралізм у театрі», 1881), І. Франко («Література: її завдання та найважливіші віхи», 1878; «Руський театр в Галичині», 1885; «Наш театр», 1892; «Руський театр», 1893), Д. Аверкієв («Про драму: критичні роздуми», 1893), Р. Гіль («Трактат про слово», 1896) та ряд інших авторів бачили питання й проблеми поетики значно ширше. Так, І. Тен, зіставляючи різні види мистецтв і стилів, наголошував на тому (як і Горацій та Н. Буало), що кожен митець повинен мати свою манеру (тобто свою систему письма, своє коло об'єктів зображення й свою систему komponування твору). Е. Золя пошуки митцем його «обличчя» вбачав у натуралізмі мислення, мовлення й суспільного буття персонажів.

І. Франко «красоту» «поетичної форми» вбачав не тільки й не стільки в «нагромадженні якихось... естетичних і гарних образів», не в «комбінаціях гучних слів», а в системі тих «складників» поетики, з допомогою яких письменник творить «вищу цінність – духовну красоту, ідейну гармонію» [351, 274]. І хоча слово «поетика», за словами Р. Гром'яка, «...належить до найменш уживаних у його наукових працях і літературно-критичних статтях» [93, 17], проте автор праці «Із секретів поетичної творчості» дуже часто вів мову про «технічний бік» того чи іншого твору, про «літературну манеру» письменників, про способи трактування ними тієї чи іншої теми. А ось роздумами про «способи викликати враження» від прочитаного пронизані практично всі праці І. Франка про театр і драматургію, до яких ми ще повернемося.

Д. Аверкієв акцентує увагу на поетиці п'єси [2]; Р. Гіль до об'єктів зображення (точніше до проблематики твору) настирливо пропонує вводити світогляд персонажів [67].

Але в цілому, як бачимо, літературна критика ХІХ ст. в Україні (та й за її межами), а також перші спроби написання літературно-критичних та історико-літературних оглядів української літератури практично не ставили спеціальних завдань і проблем поетики – вони скоріш зумовили (детермінували) й актуалізували їх до такого ступеня, що вже в другій половині ХІХ ст. постала гостра необхідність теоретичних узагальнень і вирішень цих та й інших питань.

У другій половині XIX ст. у європейському літературознавстві досить активно формується поетика як така система, яка, за словами І. Горського, спираючись *«лише на узагальнення тільки достовірних історичних фактів з перевагою тільки індуктивних висловлювань у побудові літературної критики, з тою метою, щоб вказати на її відмінність від естетики, повернулись до старого, більш вузького позначення – нову теорію літератури стали називати «поетикою», дуже часто з пояснюючим її визначенням – «історична»»* і *«виробилась на шляхах порівняльно-історичного напрямку»* [51, 12–13].

Першу концепцію саме такої, історичної поетики розробив О. Веселовський (1870). Він, викладаючи сутність завдань і методу роботи, писав, що подає спочатку ряд тих тез про деякі європейські літератури, *«які, може бути, зможуть набути наукової цінності...»*, а може, й зможуть *«...розростися в значно ширші теми... про народний епос взагалі»* [51, 33]. А далі справді взявши за основу два методи (синтетичний, але переважно аналітичний), автор визначається з об'єктами дослідження: у центрі уваги історії світової літератури – найвидатніші явища і визначальні процеси, а для історій національних літератур – найвидатніші письменники та їхні спадки. А кінцевою метою повинен стати підхід до *«найповнішого узагальнення, який... виразить ваш остаточний погляд на досліджувану галузь»* [51, 34–35]. При цьому автор, усвідомлюючи, що саме такі підходи й цілі можуть виводитись не з «неповного вивчення», а з прийняття на віру положень і висновків з інших джерел або виводитися за схемою розвитку літератур світу в подібних ситуаціях і епохах, переконував, що необхідно враховувати національну ментальність і національний характер зображуваного, що й говорили деякі його попередники. А зміст словосполучення «історія літератури» для О. Веселовського – це *«історія суспільної думки, наскільки вона втілювалася в русі філософському, релігійному та поетичному»*, тому головним для історика літератури він бачить уміння побачити, *«яким чином новий зміст життя ... просякає старі образи»* [51, 40–41]. Тобто вихідні засади й завдання праці загалом справді націлюють і автора, і читача на пошуки тих «узагальнень», які можна зробити на основі вивчення

літературного процесу, точніше – на історико-літературні пошуки в їх сучасному розумінні. Але вже починаючи з розділу «Із історії епітету» мову автор веде про інше – про абсолютно довільні спостереження за «еволюцією» епітета в досить безсистемно й суб'єктивно обраних творах різних народів та епох (від народних пісень до суто літературних творів українців і росіян XIX ст.). Може, саме тому «епітети», «повтори», «психологічні паралелізми» та їхні «форми в відображеннях поетичного стилю», а також «характери», «сюжети» й «мотиви» та інші складові змісту твору, на думку дослідника, то розвиваються й розквітають, то «каменіють» [51, 65] і «холоднішають, як давно похолоднішали гіперболи» [51, 75], то набувають нових форм і, відповідно, функцій. А в додатку («Завдання історичної поетики») й зовсім мова пішла про необхідність «відвернути закони поетичної творчості і... категорії для оцінювання її явищ з історичної еволюції поезії...», «визначення поезії з боку об'єкта й психологічного процесу» з метою визначення в ній «краси» (як «об'єкту поезії» і як щось «чуттєво-приємне») [51, 299]. Загалом же цю працю варто розглядати нині як спробу простежити історію деяких зі складових поетики твору (як з точки зору тропів та деяких прийомів, так і з точки зору кількох важливих складових змісту твору).

А оскільки в новій українській (та й російській) літературі все, як уже було сказано, розпочиналося з самого початку, тобто від народного мислення й мовлення, першою системною («теоретичною») працею стала лінгво-психологічна поетика О. Потебні, до системи «текстобудування» якої повернемося в першому підрозділі розділу 2. Тут нагадаємо лише, що уже в назві «Теоретична поетика» автор підкреслив: це не теорія літератури, а лише «теоретична поетика» (хоча лекції він читав з «Теорії словесності»). Та й розпочав О. Потебня ще 1862 року викладати перші положення майбутньої концепції (вслід за В. Гумбольдтом) у праці під назвою «Думка й мова». Сутність і основний зміст «Теоретичної поетики» 1899 р. полягають у тому, що мислення людини (як фактор і значний аспект психіки) потребує виходу в різних формах її діяльності (у тому числі й у формі мовлення), а деталі (звуки, склади й окремі

слова), елементи (словосполучення) компоненти (речення різних типів) та аспекти мови й мовлення (думки, висловлювання, цілеспрямована дія на співрозмовника – аж до теорії спілкування), своєю чергою, викликають психічні реакції у слухачів і читачів. Й усе це разом складає досить стійку, закінчену систему (у творі літератури – це система творення, сприймання й осягнення тексту). Особливо активно розвивали положення лінгвостилістичної поетики О. Потебні члени художньо-психологічної школи в Харкові – вони, як і засновник школи, розглядали кожне слово, як *«специфічний поетичний твір»* [73, 50]. Розпочавши з праці «Думка й мова», ідею якої навіяли роздуми В. Гумбольдта про мислення й мовлення, О. Потебня не просто зосередився на мовностилістичних засобах і прийомах творення тексту, а й на проявах відчуттів і почуттів, на мисленнєвих діях, які народжують і процеси мислення та мовлення («текстобудування» автором), і процеси «сприймання» та *«розкодування складників тексту читачем»*. Це справді така поетика тексту, яка носить здебільшого суто теоретичний характер і яка стане базовою для осягнення поетики тексту твору літератури як системи мовних, мовно-поетичних, стилістичних, риторичних та інших його складових у наступному розділі роботи.

Значно помітнішим, чіткішим і системно вираженим підсумком літературознавчих здобутків усіх попередніх тисячоліть і в Україні XIX ст. стала праця П. Житецького «Теорія поезії» (1898). Уже в передмові автор висловив переконання в тому, що в науці про літературу можна буде досягти хоча б якихось «позитивних наслідків», коли будуть зведені *«в одне ціле теорія і факти, які послужили для неї основою»* [114, 120].

Саме цей підхід автор дуже вдало використав, досліджуючи явища як української, так і зарубіжної літератури (та ще й у тісних зв'язках з усною народною творчістю, зі здобутками й деяких інших образотворчих мистецтв). При цьому П. Житецький першим досить критично поставився не стільки до літературознавства попередніх віків, скільки до творів, написаних у дусі «псевдокласицизму» та «псевдоромантизму», особливо це стосується деяких п'єс української й російської драматургії, які ставилися в імператорському театрі

Російської імперії кінця XVIII – 70-х рр. XIX ст. [114, 120].

Поетику лірично-сентиментальної поезії та епічно-віршованої «епопеї» П. Житецький побачив як поєднання надбань високої класики з народнопісенним типом віршування, основними мотивами якого стали в XIX ст. гуманізм і критицизм.

Особливо переконливо доводив усе це дослідник шляхом аналізу поезики тодішніх елегій, балад і поем, який він кожного разу розпочинав із досить чітких визначень цих жанрів, із виразних характеристик цих явищ [114, 141–166].

Менш переконливими й масштабними виглядають роздуми П. Житецького про особливості поезики й прози, але й тут аналіз конкретних повістей О. Пушкіна та Т. Шевченка був багатограним.

Та майже половину своєї праці П. Житецький присвятив драматургії, оскільки він побачив її не лише як синтез поезії та прози, а перш за все – як такий специфічний вид літератури, окремі здобутки якого творяться і за загальними принципами творчості письменників, і за принципами таких жанрів літератури, які призначалися перш за все для використання на сцені – уже в іншому, синтетичнішому, виді мистецтва.

Назва першого підрозділу книги («Побудова драми. Трагедія і Комедія») свідчить про те, що автор не просто спеціально вирізняє роздуми про драматургію взагалі, а віддає перевагу передовсім структурі (тобто поетиці компонування тексту й змісту) й поетиці основних жанрів драматургії (трагедії та комедії). А оскільки поняття «драма» на позначення «нетрагедійного» і «некомедійного», а «третього» жанру драматургії в тодішньому професійному європейському літературознавстві ще широко не вживалося (хіба що хтось із літературознавців уживав поняття «трагедокомедія»), але ним досить широко користувалися українські драматурги XIX ст., автор «драмою» називав іще драматургію взагалі.

12-й та 17-й розділи «Теорії поезії» П. Житецький присвячує теорії й особливо поетиці трагедій і комедій українських та зарубіжних авторів. І позаяк у цей же час велася активна розробка лінгвостилістичної та лінгво-психологічної

поетик, дослідник також основну увагу приділив саме засобам, прийомам і способам творення основних аспектів тексту й форми та змісту п'єси, шляхам komponування її найвагоміших складових, формуванню в трагедіях трагедійного, а в комедіях – комедійного пафосу. Оскільки всі основні положення й висновки про поетику драматургії взагалі й двох її провідних жанрів виводилися з наслідків аналізу конкретних творів, вони були дуже переконливими.

І якщо автор ще в 11-му розділі заявив, що для «вивчення драматичної поезії» потрібне знайомство з «психологією волі» та з інстинктивними рухами й «бажаннями», «хотіннями», з «мотивами» та зі способами приймання людиною принципових рішень і сприймання світу в цілому, то у 12-му й усіх наступних розділах автор здобуті ним теоретичні знання апробує в процесі вивчення конкретних трагедій О. Сумарокова, О. Пушкіна, комедій Д. Фонвізіна, О. Грибоедова, О. Островського, тобто дійсно на матеріалах творів, перш за все так званих «результативних» (естетично визрілих) жанрів драматургії.

П. Житецький побачив у творі драматургії за основні складові змісту п'єси передовсім «силу темпераментів» і «характерів» дійових осіб, «гостроту інтриг» і поодиноких зіткнень («колізій»), як складових «конфлікту» й особливо «кульмінацій» і розв'язок. А у творах жанрів трагедії та комедії, окрім названого, цей дослідник бачить ще й інші «факти» і «фактори» поетики.

Так, у трагедії П. Житецький найважливішими бачив не лише «трагічну вину» героя, а й перш за все – способи її вираження. Цікавили його й способи вираження трагічності ситуацій і характерів героїв, безпощадної жорстокості антигероїв і сил зла взагалі. Звичайно, в усьому цьому неважко впізнати ті ознаки поетики трагедії, про які писали і Платон з Арістотелем, і Гораций з Н. Буало та всі їхні послідовники, але все це чи не вперше подається в стрункій і послідовній системі.

Тобто упродовж XIX ст. українські й західноєвропейські вчені не просто по-своєму підвели перші підсумки тисячолітніх пошуків і знахідок у галузі літературної критики, історії літератури й особливо в поетично-теоретичних здобутках, а й порушили питання про місце власне поетики твору літератури в

системі власне теоретичних (тобто значно ширших масштабів) підходів, методів і методик осягнення художньої літератури як унікального виду мистецтва взагалі. І, як і годиться, розпочато вирішення цього питання з ґрунтовного ознайомлення з базовою галуззю поетики – поетикою тексту.

У ХХ ст., уже з перших десятиліть чітко визначилася тенденція до виокремлення й осмислення поетики твору як складової частини теорії літератури.

Так, 1902 р. І. Франко підбив перші підсумки власних роздумів працею «Про театр і драматургію». Наприкінці ХІХ і на початку ХХ ст. в Україні й Росії йшла особливо активна заміна поняття «поетика» поняттям «теорія словесності», про що яскраво свідчать назви підручників «Теорія словесності» (1904) М. Бистрова, «Теорія словесності» (1914) І. Лискова, «Теорія словесності» І. Белорусова та ін. При цьому М. Бистров під теорією словесності розумів *«науку, яка розглядає внутрішні ознаки окремих творів і на їх основі групує їх за родами та видами, а потім встановлює характерні ознаки того чи іншого роду чи виду, вказуючи нам на послідовний розвиток цих родів і видів...»* [43, 5]. Появі підручників з теорії словесності передували праці О. Потебні «Із лекцій з теорії словесності» (1894), «Із нотаток з теорії словесності» (1905) тощо.

Питанням поетики твору й літератури взагалі, особливо п'єси відводилися окремі місця, тобто вона вже тоді більшістю дослідників теоретичних питань і проблем бачилися складовою теорії літератури. З виходом у світ книги К. Юнга «Про відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчості» (1912) увага багатьох теоретиків літератури особливо помітно зосередилася на питаннях процесу й наслідків творчості письменника.

І молоді творці формальної школи (Р. Якобсон, В. Шкловський та Ю. Тинянов), і члени Празького лінгвістичного гуртка (Р. Якобсон і Я. Мукаржовський), як і свого часу О. Потебня, основними своїми завданнями бачили: а) вивчення стану й рівня «дотичності» мови твору літератури, а отже, й поетики з мовознавством; б) вивчення хоча б основних способів використання письменником усього багатства мови; в) осягти всі можливі значення кожної

одиниці мови чи системи таких одиниць у творі літератури; г) побачити й вивчити текст твору літератури перш за все структурним і т. ін. Доходило іноді й до того, що поетику пропонували розглядати як галузь мовознавства: *«Оскільки загальною наукою про мовленнєві структури є лінгвістика, поетику можемо розглядати як складову частину лінгвістики»* [398, 465]. Хоча деякі цих дослідників не обмежували коло своїх завдань лише лінгвостилістичними та лінгво-психологічними поняттями. Так, Я. Мукаржовський ставив перед собою й вирішував такі питання: *«1. Аналіз поетичної структури твору, окремих її елементів, мовознавчих і тематичних, та їх взаємовідносини. 2. Вивчення іманентного розвитку поетичної структури тексту. 3. Вивчення внутрішньої диференціації поетичного мистецтва на види. 4. Вивчення загальних питань поетичної мови під кутом зору лінгвістичної проблематики. 5. Вивчення смислового навантаження поетичного мистецтва»* [221, 32].

Лише через деякий час, 1973 року, один з колишніх лінгво-формалістів не тільки визнає їхні зв'язки з лінгво-психологічною школою О. Потебні, а й наблизить *«дослідження поетичної функції вербальних повідомлень...»* до *«...можливості їх дослідження з фактичної, психологічної або психоаналітичної сторін»* твору літератури [397, 81].

Приблизно в тому ж руслі мислили В. Жирмунський («Теорія літератури. Поетика. Стилїстика» і «Завдання поетики», 1919), М. Роздольський («Теорія драматичного мистецтва», 1920) та В. Виноградов («Поетика російської літератури», 1920) та інші, але на цей раз до завдань вивчення поетки В. Виноградовим (й іншими) додаються й завдання вивчення манери митця, стилю групи письменників, стильових тенденцій і течій тощо. Повторюється й питання про те, коли, як і чому та чи та одиниця мови стає явищем мистецтва – коли, як і чому мова стає художньою.

Відомо, що в роки першої світової війни, на хвилі революційних і громадянських війн та настроїв, а потім під впливом Другої світової війни у свідомості мислителів і митців першої половини та середини ХХ ст. стали більш ніж помітно домінувати екзистенційно-прагматичні тенденції та концепції

світобачення й світоперетворення. То ж не дивно, що в більшості творів літератури, а відповідно, і в літературознавстві запанувала увага не стільки до того, як «відображувався» реальний світ у літературі й інших видах мистецтва, а здебільшого до того, що і з яких суспільних позицій «відтворювалося». Саме тому в царині літературознавства світу «провідними» стали літературні критики й історики літератури – саме їм дано було визначити тоді і суспільну цінність, і естетичний та виховний пафос і кожного окремого твору, і творчих спадків угруповань. Саме там поступово, але впевнено й системно розроблялася система складових змісту твору: від прадавніх вічних, бродячих і крадених фавул і сюжетів до таких творів-епопей, у яких знаходили місце і генетика (спадковість), і природність та побутовизм, і соціальне, і аж до філософсько-світоглядних позицій та світобачень особистості, і суспільне, національне, расове та загальнолюдське, і взагалі вічне...

Може, саме тому Б. Томашевський у праці «Теорія літератури. Поетика» (1931–1932) запропонував *«вивчати конструкцію художнього твору»* [325, 25]. У праці «Структуральна поетика» Я. Мукаржовський у розділі «Поетика», 1930–1931 рр., вказав на те, що поетика має багато зв'язків з різними суміжними науками, що художня будова твору *«залежить не лише від тексту, а й від поетичної традиції»* [221, 31], що поетика разом із колишніми завданнями (розробляти «поетичну техніку») перетворюється в науку про естетичну цінність твору» [221, 33] і, нарешті, що поетика покликана сприяти *«функціональному та структурному розумінню мови як складного динамічного комплексу норм...»* [221, 34] мислення й мовлення тощо. А головне це те, що цей науковець відзначив дуже важливий принцип вивчення поетики: *«...головна увага завжди звернена на взаємозв'язок між окремими елементами твору і на їхні неперервні зрушення в процесі розвитку»* [221, 130].

У праці «Мова літературна і мова поетична» 1932 р. Я. Мукаржовський наголосив на тому, коли, чому і як мова твору стає художньою.

Р. Інгарден («Про пізнавання літературного твору», 1937) виступив з конкретними, хоча й не завжди переконливими, критеріями визначення рівня

художності твору. Він писав і про необхідність «епістологічності» та «логічності» досліджень поетики, і навіть про «пристосованість» цієї роботи на кожному новому етапі розвитку теорії та методології, культури технології пізнання [11, 176], про необхідність остерігатися «зачарованого кола» «застиглих» методологічних схем [11, 176–177]. Але *«основні твердження про будову літературного твору»* Р. Інгардена базуються на кількох вихідних засадах: від плану звучання слів і плану взаємопов'язаностей усіх частин, плану «впорядкованості» його «квасисуджень» та плану художньої й естетичної цінностей, але до планів схематичності й часткової недоокресленості та інтенційності й трансцендентності [11, 179–180]. На порі поставали праці типу «Проблеми змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» (1924) М. Бахтіна, з остаточним утвердженням уже відомої тези: поетика *«повинна бути естетикою художньої творчості»* [20, 10]. Та й зібрання праць А. Луначарського названо «Естетика: у 8-ми томах».

В. Домбровський у працях «Українська стилістика і ритміка» (1923) та «Українська поетика» (1924), по-своєму узагальнивши здобутки попередників у галузі стилістики і стилю, форм вираження, емоційності (мовні, мовно-поетичні засоби, стилістичні фігури, поетичні образи й чуттєві враження поетки й т. ін., а в цілому досягнення поетики текстотворення) [105, 14–238], підійшов до необхідності окреслення ще й тих *«основних та другорядних елементів поетичних творів»*, на основі яких визначаються і «види» епічної, ліричної, дидактичної та драматичної поезії, і *«найважливіші роди й види прозових творів»* [105, 238–436] (а навзагал – досягнення інтерпретації базових складників змісту твору), фактично також створив певну систему поетики тексто- та змістотворення й поетики компонування в системі безмежності теоретичних узагальнень.

Французькі структуралісти (Р. Барт, Цв. Тодоров, Ю. Крістева та ін.) твердили, що *«Об'єктом структурної поетики є не літературний твір сам по собі: її цікавлять властивості такого особливого типу висловлювань, якими є літературний текст»* [324, 41]; абсолютне теоретизування поетиці притаманне

лише настільки, наскільки вона, спираючись на конкретні факти, мусить робити свої узагальнення. А оскільки на той час такі факти все ще були не систематизовані, то поняття «структура», запропоноване ще 1927 року М. Гайдеггером у праці «Буття і час», ще довгий час, на думку М. Гаспарова, залишалося скоріш «модним», аніж ефективним «у дослідженнях тодішніх літературознавців» [192, 15]. Із цим важко не погодитися, оскільки «простір» (чи «об'єм») структури елементів твору літератури ще тільки «заповнювався», як це (досить вибірково) робив, наприклад, Ж.-П. Рішар («Смерть та її постаті», 1961) та інші. Так, дослідник помітив концентрацію уваги деяких персонажів творів Шатобріана на власному «Я», яка приводить їх на грань буття – до того, де, на думку А. Віяля, починаються «Спогади із-за гробу» і прагнення самогубства [11, 217], тобто туди, де починає появлятися в різних постатях і діяти на живу ще людину смерть; туди, де гріб стає не дуже надійним пам'ятником і «останнім житлом» особи, родини і навіть майбутніх нащадків, кожен з яких може *«знайти або відкрити в собі могилу батька...»* [11, 210–225]. Дещо пізніше З. Мітосек у статті «Структуралістські орієнтації в літературознавчих дослідженнях» (2001) відзначила, що характерні для поетики структуралізму *«системність і повторюваність домінують над окремими випадками»* [188, 209].

Т. Еліот («Музика поезії», 1942) та М. Гайдеггер («Навіщо поети?», 1950), М.-Р. Маєнова («Описова поетика», 1948), В. Кайзер («Словесно-художній твір. Вступ до літературознавства», 1948), М. Верлі («Загальне літературознавство», 1950), Н. Фрай («своєрідна симбіотична» «Анатомія критики: чотири есе», 1957) уже ведуть мову практично про складові змісту твору й про способи їх компонування.

Так, М. Верлі у підрозділі «Систематика літературознавства» книги «Загальне літературознавство» на основі праць Р. Веллека, О. Воррена («Теорія літератури») та інших порушував проблему створення *«наднаціонального літературознавства»* і такої ж термінології (у тому числі й у галузі поетики). А в розділі «Поетика» автор (знову ж таки, спираючись на тлумачення Б. Кроче

поетики як «учення про творчість і свідомість») пропонує поетику *«розглядати як систему принципів, вироблених на основі самого явища літературної творчості»* [50, 57]. Загалом М. Верлі в галузі поетики твору літератури скоріш ставить проблему систематизації її складових і понять про них, аніж вирішує ці проблеми конкретно.

Принципові зміни в колі питань і проблем поетики сталися в 60-х рр. ХХ ст. Так, уже в 1960 р. Р. Якобсон назвав поетику *«самосутністю художньої літератури як виду мистецтва»* [11, 467].

У 1961 році В. Виноградов почав говорити, окрім *«поетичного мовлення»*, і про необхідність вивчення принципів, прийомів і *«законів побудови словесно-художнього твору...»* [53, 184].

У 70-х рр. ХХ ст. увага дослідників («Дорогами поетики та естетики», 1971, Я. Мукаржовського; «Перспектива поетики сприймання» Е. Бельцежана, 1971; підручник «Теоретична поетика» М. Менерової, 1971; «Теорія літератури» колективу українських авторів, 1975; «Теорія літератури», «Поезія і філософія» Г.-І. Гадамера, 1977; «Питання поетики і художньої семантики» Я. Полякова, 1978; «Теорія літератури» Г. Поспелова, 1978, та інші), усе ще концентруючись навколо тексту, семантики й семасіології «поетичного мовлення», поступово стала переносити її акценти на те, в ім'я чого й пишуться тексти творів художньої літератури, – на предмети і явища природи й суспільства, на ситуації та процеси природи і перш за все на життя окремих людей, соціумів, етносів, суспільств. При цьому загальнотеоретичні питання й проблеми відходили на другий план (виняток складала тільки підручники та посібники). І це була загальноєвропейська й світова тенденція. У тому дусі й у тому ж напрямку продовжувались пошуки й 80-х рр.: «Студії з поетики» Я. Мукаржовського, 1982; «Від твору до тексту» Р. Барта, 1984; колективна монографія «Історична поетика: наслідки та перспективи вивчення», 1986; «Історична поетика в її співвідношеннях з іншими літературознавчими дисциплінами» І. Горського, 1986; збірник літературознавчих статей «Поетика», 1992 та ін. Але на цей раз відбулося справжнє заглиблення в проблематику поетики як системи складових

твору літератури, яку почали розглядати вже тільки як складову теорії літератури взагалі, а в центрі пошуків дослідників поетики поступово, але виразно вимальовувалося три фігури – автора з його мотивами, переживаннями й цілями творчості; персонажа з його поглядами на самого себе й на живе та неживе оточення; читача з його можливостями рецепції та рецептивної інтерпретації й розуміння твору, з його здатністю стати своєрідним «співавтором» письменника й уміннями «закривати» «відкритість» його творів.

Звичайно, свою частку в тлумачення якщо не взагалі поетики, якщо не її цілісної системи, то хоча б окремих її складових внесли і такі відомі вчені, як Р. Веллек, О. Воррен, Д. Ренсом, Ф. де Санткіс, Г. Ларсен, М. Петров, Г. В'язовський, О. Квятковський, М. Зеров, А. Анікст, О. Білецький, С. Єфремов, М. Стрельбицький, Р. Гром'як, Г. Сивокінь, В. Дончик, М. Ільницький, Д. Наливайко, М. Гіршман і В. Брюховецький.

При цьому на особливу увагу заслуговують екзистенціалістські та рецептивні праці Г.-Г. Гадамера («Поезія і філософія», 1977), студії Ж.-П. Сартра («Процес читання: феноменологічне наближення», 1972, «Святий Жене: комедіант і лірник», 1982), структуралістські пошуки П. Рікера системи в поетиці («Конфлікт інтерпретацій»), Р. Яуса й ряду інших авторів, але оскільки в працях цих авторів іде мова про поетику як уже сповна завершену систему трьох основних аспектів (тексту, змісту і структури, композиції твору) та, відповідно, трьох підсистем її складових, до них, як і до праць про поетику, написаних уже в 90-х рр. ХХ ст. на початку ХХІ ст., повернемося в наступному розділі. По-новому й конкретніше та масштабніше розкрита не лише сутність, а й механізми виявлення, вивчення, усебічного усвідомлення рецептивної поетики в освітлені Г. Клочека й авторів збірника статей «Проблеми рецептивної поетики», 2009.

1.4. Поетика, майстерність і художність твору драматургії та її основних жанрів

З наведеного огляду видно: абсолютна більшість стародавніх мислителів,

дослідників «мистецтва поетичного» і навіть власне літературознавці XIX й XX ст. у своїх роздумах, трактатах і наукових працях про поетику твору літератури взагалі й драматургії зокрема фактично постійно вели мову перш за все про поетичну (або, для синонімічного урізноманітнення – поетологічну) майстерність і навіть про своєрідну методолого-поетологічну слухняність митців. Усе це враховувалося перш за все під час прискіпливого й вимогливого поцінування творів. Особливо помітно все це в трактатах класицистів і в працях прибічників значно пізніших маніфестів та засадничих угруповань, стилів, течій і т. ін. Про художність художньої літератури по-справжньому глибоко й науково заговорили в другій половині XIX ст.

Про художність твору літератури, тобто про найспецифічнішу й визначальну, як на сьогоднішнє розуміння, рису чи властивість цього виду мистецтва аж до другої половини XIX ст. писалося дуже мало – хіба що в роздумах про прийоми міфологізування, містифікації тощо. Та й то такі розмови чи роздуми зводилися до зумовлених релігіями й світоглядами можливостей використання драматургами сюжетів і характерів персонажів дохристиянських, християнських і будь-яких інших міфів і міфологем, містеріального й сакрального тощо. На цьому власне і вибудовувалися основні літературні концепти та концепції епохи Відродження. Прагматизм дослідників-просвітителів торкався вже не тільки результативного стану реципієнта трагедії (співчуття та чуття зверхності над смішним і недолугим та вже давно віджилим комічним), а й самого процесу рецепції як окремих складових тексту й змісту, так і загальної структури змістоформи твору в цілому. І одним з перших про це написав М. Від, який 1527 року в трактаті «Мистецтво поетики» виявив і спробував простежити сам процес сприймання зображеного у творі драматургії й театру, а завершили цей перший етап усвідомлення даного процесу філософи, митці й естети XVIII та початку XIX ст. – Новаліс («Фрагменти», 1798), А. Шлегель («Читання про драматичне мистецтво і літературу», 1807–1808), А. Мандзони («Лист про романтизм», 1823) та ін.

Звичайно, причин того, що до питань художності твору літератури

звернулись саме в другій половині XIX ст., можна знайти багато: від тодішнього процесу й стану розвитку психології митця та реципієнта до тодішніх можливостей глибокого проникнення в стан митця (при написанні) й реципієнта.

Але найважливішу причину сказаного варто, безумовно, шукати в тому, що впродовж усіх попередніх епох власне художня література й зокрема драматургія (як справжній феномен мистецтва) на кінець цього періоду ще тільки остаточно виокремилися: спочатку з філософії – як «мистецтво слова», пізніше з «мистецтва слова» – як «поезія» («мистецтво поетичне») і лише в XVII–XVIII ст. вона поступово почала називатися «літературою» (з її критикою, історією й навіть теорією). І тільки в кінці XVIII ст. та в XIX ст. в мові й мовленні творів літератури були виявлені й описані ознаки різних (високого й низького, розмовного й книжного, публіцистичного та власне художнього) стилів мислення авторів.

Але це скоріш ті загальні умови й тенденції, які помітно актуалізували процес активного пошуку сутності, форм і особливостей вираження та передовсім функцій художності твору літератури й твору драматургії зокрема, а самі пошуки відповідей на всі ці питання були значно складнішими та різноманітнішими.

Мислителі найдавніших часів і перших п'ятнадцяти століть нової ери, формуючи первісні уявлення про надскладні процеси інсайтно-інтуїтивних пошуків і знахідок митців слова, про об'єктивно-суспільне детермінування та суб'єктивно-особистісне мотивування їхньої творчості, ще не могли проникнути в саму сутність уявлюваного, а тому зводили все це здебільшого до «таємниць божого промислу». І все-таки окремі мудреці намагалися не тільки проникнути в протікання деяких процесів авторської психіки, а й у процеси добору драматургами перш за все таких засобів, прийомів і способів поєднання поодиноких зіткнень (колізій) у конфлікти, фабули й у такі події ряди, які б максимально хвилювали реципієнтів, примушували їх думати й співпереживати з дійовими особами, що в кінцевому результаті зводилося до найпомітнішого – до майстерності автора твору, яка розумілася як система здобутих самотійно,

але передовсім узятих від «навчителів», маніфестів і програм знань, умінь, а головне – навичок добору джерел і матеріалу; прийомів і способів використання «належних» засобів мови й мовлення; здатності «правильно», пізніше – «канонічно правильно» обирати й емоційно та інтелектуально забарвлювати й етично спрямовувати мислення, мовлення й діяння зображуваних у творі людей на перемогу добра над злом (античний світ), «високих» релігійно-божественних начал над «низькими» житейськими бажаннями (середньовіччя), раціональної віри і розуму над безоднею людської черствості («нові часи»).

Отже, дуже узагальнено й помітно спрощено можна сказати, що до XIX ст. митці, мислителі, дослідники питань творчості письменників і зокрема драматургів ішли від поетики мовленнєвого «наслідування» й «моделювання», через тисячолітній процес формування поетичної майстерності.

Так, Платон твердив, що до уваги потрібно брати не тільки *«те, як, про що чи про кого говориться»* в трагедії чи комедії, а перш за все саму ідею твору [247, 176]. Арістотель, говорячи про специфіку й можливість кожного окремого жанру драматургії, твердив: трагедія й комедія, обираючи об'єктами наслідування персонажів повістувань і міфів, і подають їх як людей *«дійових і діяльних»* [12, 648]. Тобто поетика в даному разі не зводилася до процесу простого «наслідування», а й передбачала своєрідну «переробку» або «підганяння» характерів людей під вимоги тогочасної драматургії й театру.

До того ж, і трагедія, і комедія вимагали ще й обов'язкових акцентів уваги драматурга (а отже, й реципієнта) на трагічному й трагізмі, на комічному й комізмі характерів, конфліктів і т. ін., на обов'язковій і максимальній поляризації та взаємоспрямованості слів і дій героїв та антигероїв. Так, у «Поетиці» Арістотель майстерність драматурга вбачав передовсім у тому, що він на основі характерів відомих історичних осіб, подій, фактів міг творити такі узагальнено-типові характери, образи і ситуації та способи мислення, які бачилися йому «філософічнішими» від самої філософії. Окрім того, і Платон, і особливо Арістотель розробляли систему способів загострення, а отже, й зацікавлення реципієнта процесом розвитку подій: від первісного «пізнавання» й подальшого

приховання причин і мотивів діяльності героїв та антигероїв до способів подачі кульмінаційних зіткнень як неминуче, але дуже боляче очікуваних і т. ін.

Ще далі пішли неоплатоніки та послідовники Арістотеля – вони значно розширили й оновлювали арсенали й загальнолітературної й суто драматургічної майстерності – перш за все прийомів і способів загострення зіткнень і подій п'єси й вистави.

Щось подібне і в той же час інше спостерігаємо у наступному періоді – за твердженнями П. Зюмтора, *«середньовічна поетика – це поетика ефекту: її завдання – виправдати очікування аудиторії»* [119, 40]; створити й утвердити нові *«загальновідомі (християнські – С. К.) константи»* [119, 40]. І М. Наєнко спочатку відзначав, що *«з утвердженням християнства дослідницькі й теоретичні основи літературознавства античності не тільки відійшли на задній план, а були на якийсь час фактично вилучені з духовного життя Греції та Риму»* [222, 28], але пізніше мусив визнати: здобутки стародавніх греків і римлян дещо пізніше творчо інтерпретувалися в Європі в цілому, і це трапилося тоді, коли поетику античних трагедій і комедій почали так перероблювати, щоб її можна було пристосувати до нової світоглядно-мисленнєвої доктрини й цілі – підкорення духу людини духові Вселенського Бога. А вже наступна епоха (Ренесанс) одразу розпочалася активним відродженням античних традицій у поетиці й пропозицією по-новому осмислювати, подавати, оцінювати новий літературний матеріал, аналізувати епічні та драматичні твори, *«наближати»* їх до життя, надавати їм *«природного, актуалізованого значення»* [222, 31–32]. І тоді поетика окремих п'єс і жанрів драматургії або виглядала як повторення поетики античних п'єс, або помітно змінювалася відповідно до вимог сакрально-містеріального, класицистично-бароківського стилів мислення в драматургії.

Так, М. Монтень (*«Про мистецтво співрозмови»*, 70-х рр. XVI ст.) писав: *«...існує багато книг з поетики, які корисні за своїм змістом, але вони нічого не говорять про майстерність сучасного автора поетичного твору»* [212, 200]. Н. Буало заявив про необхідність розрізняти майстерність і художність твору, але останнє, на його думку, доступне лише тому авторові, *«чий геній осяяний*

незримим світлом високості» [37, 55], тобто «божественності», проте, і позначеним «даром зверху», і тим більше решті авторів необхідно багато працювати і над кожним рядком твору, і над значимістю змісту, і над досягненням вищої цілі творчості, а не заради «розваги пастушкам» – потрібні надвагомі «помисли й цілі боротьби». Другою ж ознакою майстерності автор вважає «вишуканість і повну завершеність» [37, 56] твору в цілому. У «Пісні третій» Н. Буало твердить, що лише тоді драматург висвячується та має «над глядачами владу», коли він «*Ореста хмурного змалює в смутку й страхові*», коли «*у вирій горя*» штовхне Едіпа [37, 76], щоб усім цим (звертаємо увагу!) «*тривожити й радувати, породжувати сліз потоки*» [37, 76] у реципієнта. А це вже не проста констатація факту рецепції читача та глядача, а й спроба пояснити його стан у процесі сприймання далеко не завжди «*приємного шляху героя*» [37, 77], що досягається драматургом передовсім «*схвильованим мовленням дійових осіб*» [37, 77].

Так фактично вперше всерйоз була розпочата класицистом розмова про майстерність драматурга, яка повинна породжувати й конкретні роздуми, і головне, переживання реципієнта, тобто розмова про ознаки художності.

А далі автор знову говорить про вміння драматурга вводити конфлікт у дію спочатку «*легко й без напруги*», і навіть «*плавно*» [37, 77], а в кульмінаційний момент дію розвивати «*безжально і швидко*». Важливими факторами майстерності драматурга оголошуються не тільки вміння поєднувати окремі події твору в часі й у просторі, а його здатність «*вганяти тридцять років в короткий день на сцені*»; робити зображуване подібним, оскільки «*очуднене*» та «*неймовірно розчулити не здатне*» [37, 78] реципієнта, позаяк «*... ми байдужі до безглуздих чудес...*» [37, 78], адже «*...хвилює побачене більше ніж почуте...*», і «*...те, що стерпить слух, не стерпить око*» [37, 78]. Так, Н. Буало, говорячи про майстерність драматурга, фактично почав активно переводити поетику п'єси в її психопетику, а значить, і в розмову про художність такого типу творів – він закликав драматургів писати «*не лише витончено, вишукано й натхненно...*», а «*часом нахабно...*» – «*грайливо*» і водночас «*жорстоко*» [37, 83–87].

По-іншому, на думку Н. Буало, повинна творитися справді майстерна комедія: у ній спочатку драматург має взяти антигероя *«на кпини»*, а потім довго й терпляче *«повчатъ без жовчі й без отрути»* – так, щоб *«скупий... до кольок посміявся над скупим»* [37, 91–92]. А основними об'єктами комедії Н. Буало пропонував брати *«фатів»* і *«скнар»*, *«марнотратників»*, *«дурнів»*, *«лукавців»* і *«підлабузників»*, *«дурний практицизм»* тощо. При цьому комедійні характери повинні творитися не лише *«низькими»* діями та вчинками, а й такими особливостями мовлення їх носіїв: *«принизливою серйозністю»*, *«гострою грубістю»*, *«смішною»* і *«смішливою логічністю»* тощо [37, 92–94]. Але комедіограф повинен при цьому вміти говорити *«розумно»*, постійно зберігати *«вишуканий смак та здоровий сенс комічного й смішного»*, а не опускатися до *«заяложеної різкості»* [37, 95].

«Пісню четверту» Н. Буало присвячує спробі осмислити сутність таланту митця, який сам повинен цінувати його дар, але виводити не зі своїх власних амбіцій, не зі слів і похвал підлабуз та пересмішників, не з образливих кепкувань заздрісників і навіть не з оцінок деяких *«розумних та благородних критиків»*, а перш за все, з того, наскільки він сам, *«Основи правил знявши рішуче і сміливо, / Уміє розширювати поезії кордони»* [37, 99] взагалі – тобто вносити щось своє, оригінальне й принципово нове. Звідси, Н. Буало бачив майстерність драматурга в умінні відмежувати поетику високої класики від поетики миттєвих і не завжди запліднених високими цілями, ідеями й намірами словоблудних творів.

По-справжньому канонізували поетику (а отже, й майстерність) ті класицисти, які йшли після Н. Буало.

Так, наприклад, один тільки Ф. Прокопович в одному тільки реченні про komponування п'єси навів аж п'ять настанов: *«Драма розподіляється двояко: на дії, або головні розділи фабули. В драмі повинно бути не менше і не більше п'яти дії; сцен в дії може бути декілька, але їх кількість не повинна перевищувати десяти; в одній і тій же сцені не повинно розмовляти більше трьох дійових осіб, проте участь у сцені може брати і більша кількість»* [281, 433] (підкреслення наші – С. К.).

У другій половині, а особливо в кінці XVIII ст. (перш за все з появою маніфестів романтизму) поряд із поняттями «майстерний» і «майстерність» почали вживатися й слова «художній», «художність». І це досить показово, оскільки саме романтики не тільки повертали традицію епохи Відродження, беручи сюжети з міфотворчості й міфології народів світу, вишукували в реальній дійсності унікально гострі ситуації й характери, а й спеціально розкривали надпотужні пристрасті людей, тобто все те, що породжується не тільки й не стільки майстерністю добору канонізованих об'єктів і засобів зображення (усе це, як на XVIII ст., уже давно почало виглядати дещо стандартизованим), скільки тими жалісливо-безжалісливими проникненнями митців «нового» типу в душі реципієнтів їхніх творів, які породжували не лише співчуття та світосприймання, а справжній вибух «психомахії», «афекту» й адекватних зображеним пристрастей.

1798 року Новаліс (у «Фрагментах») пише: *«Художнє зображення повинне мати цілісність, якщо тільки воно хоче бути дійсним зображенням..., а не... тільки в деталях поетично організованим»* [184, 101]. І хоча автор ще не визначає самої сутності художності й об'єктів і засобів зображення, але він уже говорить про художність як визначальну ознаку не тільки засобів, а й об'єктів зображення й різко ставить питання про ту художню єдність твору в цілому, яка й справді робить його твором мистецтва, а не *«мішком, наповненим уламками художності»* [184, 101].

І все це відбувалося на фоні широких розробок надпотужних і дуже поширених розробок переважно філософсько-дуалістичних концепцій та інтерпретацій творів мистецтва взагалі (й літератури та драматургії в першу чергу) як основних об'єктів естетики.

А з середини XIX ст. розробляються як окремі концепти, так і цілісні концепції народнопісенної й загалом фольклорно-літературної (М. Максимович), лінгвістичної та лінгвостилістичної (О. Потебня) поетик літератури, які спиралися й на високу класику європейської драматургії.

Так, О. Потебня («Думка й мова», 1862), ведучи мову про вміння митця

говорити так, що з'являється своєрідне «згущення думки» [11, 41], тобто такий стан реципієнта твору, коли він за «неоднозначністю» й особливо за «багатозначністю» одиниці мови або мовної конструкції починає не лише «додумуватися» до чогось самостійно, а й розлого роздумувати над прочитаним, у результаті чого в уяві формується його особиста «визначеність» поданого митцем образу або й «нескінченість його образів» [11, 42–43]. Саме цей момент співтворчості реципієнта над «відкритим» текстом чи змістом твору і є одним з найяскравіших проявів художності або конкретної репліки дійових осіб, або й п'єси в цілому.

Літературознавці вказаного періоду активно бралися до пояснення залежності майстерності й художності твору літератури не тільки від уміння слухняно обирати «достойні» чи «потрібні» владі об'єкти зображення, а потім добирати адекватні їм засоби й прийоми творчості, як це тривало багато тисяч років, а перш за все від причин, умов і мотивів творчого мислення, від психіки митця, від його здатності проникати в психіку й психологію зображуваних людей, соціумів, етносів, націй, народів і різних суспільних процесів, а головне – від здатності письменника передбачати й ураховувати ті асоціації та уявлення, рефлексії та збудження інтелекту, почуттів і напругу волі та пам'яті, які можуть викликати в реципієнтів його слова, думки, дії та вчинки дійових осіб і твори в цілому.

Рівно через сто років після «Фрагментів» Новаліса та його тверджень про цілісність художності І. Франко спочатку в статті «Леся Українка» (1898) сформулював саму сутність системно-психологічного підходу до вивчення художності («*поетична техніка оперта на закони психологічної перцепції й асоціації*» [351, 272]), а потім у праці «Із секретів поетичної творчості» того ж року спробував пояснити сам процес художнього мислення й творення та засвоєння твору реципієнтом: «*Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичному*

твори, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню; і вкінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якесь вище, символічне значення, то бодай будила в душі читача певні суголосні тони як часті якоїсь широкої мелодії, збуджувала в ній певні тривкі вібрації, що не втихли б і по прочитанню твору, вводили би в неї хвилювання, згідне з її власними споминами, і таким робом чинили би прочитане не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам'яті» [351, 45–46]. Тобто йдеться не тільки про «потрясіння» митця, а й про те, як саме «потрясіння» письменника діє на персонажів, на розвиток подій, на читача і що саме породжує в останньому художність твору – нові й оновлені «сенси», асоціації, пов'язані з тим, що є в його в пам'яті чи ще й принципово «нові пережиття» та «розширення змісту... внутрішнього «Я»», а отже, і змісту твору.

Додаткові уточнення сутності й «техніки» цього процесу подаються вже в наступному абзаці праці: «...коли ви читаєте його виклад, то без огляду на його і на вашу волю самі його слова викликають у вашій уяві величезні ряди образів, не раз зовсім відмінних від тих, які бажав викликати в вас автор» [351, 46–47]. І якщо читач (у тому числі, а може, і в першу чергу) є ще й дослідником, він не тільки відчує, а й відзначить і пояснить, які саме з усіх (традиційних, класичних, класицистичних, романтично-критичних, критично-реалістичних, неореалістичних чи будь-яких інших індивідуально-модерністичних) складових поетики лише номінують, констатують чи описують зображуване й несуть у собі відомі вже сенси (або комбінації чи композиції з них), а які ще й так «сугестують» реципієнта, що той мимоволі не тільки творить і розширює «величезні ряди образів» особливого витвору, то він не лише вловить, а й чітко визначить конкретну межу між поетикою взагалі й такими її складовими, які, «сугестуючи» різною мірою активності й на різних читачів по-різному,

набувають різного рівня визначеної художності як власне мистецької ознаки твору художньої (а не будь-якої іншої) літератури.

Розглянутий у такий спосіб вплив твору письменника на читача достатньо надійно обґрунтовується І. Франком з точки зору психології взагалі й свідомості зокрема. Згадавши, що в стародавні часи не завжди усвідомлене самими поетами «вітхнення» приписувалося переважно Аполонові (іноді самому Зевсові), а в Середньовіччі – Богові, і що сучасні йому психологи вважали й натхнення, і сам процес творчості явищами переважно «нижньої свідомості» (підсвідомим), а то і просто «милим божевіллям», дослідник на творах Т. Шевченка, А. Міцкевича та ін. доводить: по-перше, у кожної людини є два її «Я» – свідоме й несвідоме, і що нібито мисленнєві процеси обох цих «Я» можуть бути різноспрямованими навіть під час читання твору художньої літератури – одне справді на те, про що йде мова у творі, інше – на щось із реального життя або оточення читача [351, 60–61]; по-друге, підсвідоме й свідоме, забуте й у пам'яті «свіже» можуть переплітатися настільки, що породжувати ще й щось третє, нове (цей факт І. Франко доводить на прикладі процесу написання Грільпарцером трагедії «Прабабка»). Проте наскільки доторкнувся І. Франко до самої сутності поетики, а головне – до ступеня її художності й особливо до процесу відчуження обох цих факторів читачем, стало зрозуміло, коли він звернувся до процесу виникнення, формування й функціонування авторських і читацьких асоціацій (хоча автор нерідко називає асоціації ідеями, і навпаки). Виниклі спершу формули («Чим ясніше і докладніше продукуються ідеї в людській душі, тим ясніше мислення; чим більші і різномодні ряди ідей повстають за даним імпульсом, тим багатше духове життя» [351, 65]) стають своєрідними закономірностями поетичної (художньої) творчості. При цьому автор наводить два «закони» Вундта: «1) закон подібності (в найширшій значенні цього слова) і 2) закон привички» і три закони Штейнтеля: «1. Душа повертає легше з непривичного стану до звичайного, ніж навпаки. 2. Душа йде легше за ходом дійсного руху, ніж супроти свого ходу... 3. Самостійний предмет трудніше репродукує несамостійний. Цілість трудніше репродукує частину, ніж навпаки» [351, 66–67]. А «порівняння»

поетом душі читача від звичайних до незвичайних асоціацій («контраст») автор називає одним *«з найпотужніших способів поетичного малювання...»* [351, 67], чим виявляє очевидну схильність до романтичності та романтизації зображеного в літературі. Не забув дослідник і про ті асоціації, які *«заколисують уяву»* й митця, й реципієнта; і про асоціації, *«що самі, без ніякого напруження напливають в ... успокоєній уяві»* [351, 68]. Менш чіткими є роздуми дослідника про «сонну» та про власне «поетичну» фантазію (тут автор чомусь беззаперечно погоджується з думкою деяких учених про те, що при фантазуванні мозок нібито *«функціонує як чистий продукт природи, а не як джерело суб'єктивної, рефлексивної свідомості»* [351, 73], але й на цей раз він робить кілька цікавих з точки зору майстерності та художності висновків, серед яких чи не найважливішими є такий: *«здібність до символізування є... одною з головних характерних примет поетичної...»* [351, 75] (як і будь-якої іншої) фантазії – художності.

Ще складнішими для усвідомлення І. Франком виявилися «Естетичні основи» як окремих творів літератури взагалі, так і основних жанрів драматургії: по-перше, виходячи (в основному) не з положень та висновків прадавніх мислителів і творців класичної європейської естетики, а скоріш із роздумів і «смислів» про відчуття запахів, кольорів, ритмів загалом і поетичних, і музичних темпоритмів зокрема, дослідник мимоволі збився ще й на малярство та на процеси підсвідомого їх сприймання. Та все ж і такий підхід йому дав можливість виявити й простежити процес особистісної, Шевченківської, сугестії на читача: *«І хоча читач, слідкуючи за поетом, і не міркує, куди веде його поет, а тільки відчуває поодинокі імпульси його слова, то все-таки він і не спостережеться, як, прочитавши ті рядки, почує себе власне в такому настрої, в якому був поет, складаючи їх, або в якому хотів його поет»* [351, 92]. Але це та ж сама художньо-образна сугестія, тільки на рівні не стільки власне естетичного, а скоріш предметно-естетичного світосприймання поетом і читачем. Більше того, І. Франко твердить: усе доступно для творчості поета – *«гарне»* й *«бридке»*, *«прикре»* й *«приємне»*, *«добре»* й *«зле»*, *«характеристичне»* й *«безхарактерне»*.

І річ не в тім, *«які речі, явища, ідеї бере поет... як матеріал для свого твору, а в тім, як він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної (художньої – С. К.) краси»* [351, 118].

В історико-літературному плані почали мислити й письменники та літературознавці в абсолютній своїй більшості: О. Огоновський, М. Грушевський, О. Білецький та десятки інших авторів, оскільки давно й боляче визрівала та розпочалася надпотужна боротьба соціального, соціально-політичного, соціально-ідеологічного характеру.

О. Огоновський в «Історії літератури руської (української)» (1889) [233], розглядаючи загальний поступ української літератури початку й середини ХІХ ст., акцентував увагу не на проявах і системах індивідуальних поетик та майстерності різних авторів і окремих, навіть дуже значних творів (усе це подається фрагментарно й принагідно), а на умовах і поступі літературного процесу в цілому. Лише при аналізі майстерності п'єс і драматичних спадків В. Гоголя, Я. Кухаренка й особливо М. Костомарова дослідник досить часто звертався до таких складових поетики та майстерності творів: соціальні стани й характери дійових осіб, теми й ситуації, у яких діяли герої та антигерої творів.

М. Возняк, вивчаючи поетику інтермедій, водевілів і комедій, зосередив свою увагу не лише на історичному поступі цих жанрів, ефективності та власне художній результативності як окремих гумористично-сатиричних засобів, а й на впливовості конкретних комедійних творів, на власне художніх модифікаціях багатьох з них. При цьому до уваги бралися і джерела маргінально-оригінального мовлення дійових осіб, і типи характерів.

М. Грушевський, заглибившись у процес творення й поцінування «стародруків», творів ХІV–ХVІІІ ст. та частково здобутків нової української літератури, практично оминув питання поетики і тим більше – проблеми майстерності, не говорячи вже про художність: ознаки поетики, майстерності конкретних творів і творчих спадків письменників наводилися здебільшого з метою окреслення манери митця, та й то лише на рівні пізніших його

теоретичних узагальнень.

О. Білецький у вступній статті до книги Л. Дмитрової «З історії всесвітнього театру: підручна книга» (1923), говорячи про природу «відомого інстинкту театрального» й почуття «театральності», спробував відшукати й «біологічні корені містифікації», «мімікрії» та «магії перевтілення» не лише окремих людей, а також громад і соціумів – вони, на його думку, не просто вічні, а й такі, що постійно оновлюються та вдосконалюються, оскільки майже кожен новий театральний момент у житті й особливо в іграх, ігрищах і гуляннях народу перетворюється в наслідувально-образотворчий засіб або й прийом, а при додаванні до нього маски, переодягання та містифікації виникає повноцінний і художньо довершений вияв образності, а то й такий же фрагмент вистави. А сама Л. Дмитрова переконливо доводила, що так звані «позалітературні форми театру» (застиглі маски, стійкі вирази міміки, загальнолюдські жести і т. ін.) є не чим іншим, як породженнями «позатекстових» складових змісту п'єси, – вони вироблялися, удосконалювалися й принципово мінялися в процесі розвитку самого театру. Та якщо все це в п'єсах і виставах античного й особливо середньовічного театрів складало основу техніки майстерності, то в п'єсах і виставах XVI–XVIII ст. їм на зміну стали приходити не маски, а живі й рухомі та діяльні «моделі» мерців, ангелів і т. ін., що не просто збуджувало уяву чи домисли, а й потрясало реципієнтів.

«На зламі віків» у галузі вчень про драматургію в Європі з'являються й принципово нові та досить відмінні теорії й концепції поетики. Так, Я. Мамонтов, поклавши в основу уже випробуваний ідейно-естетичний підхід, акцентував увагу реципієнтів п'єси на трагізмі, драматизмі, комізмі, навіть на трагікомізмі характерів дійових осіб, ситуацій, конфліктів і перш за все на пафосі твору [199; 200]. Лесь Курбас у ряді праць помітив, як розбурхані перетвореннями митців усієї Європи «оскаженіло» кидалися від «знайдення своєї форми» твору як «постулату життя» до оновлення його змісту й навіть до «здобування ґрунту під ногами і закріплення за собою позиції» [174, 34]. Усі причини виникнення більшості «новацій» у поетиці й майстерності тодішньої

драматургії митець-дослідник побачив у декількох закономірностях мислення митців: по-перше, більшість новацій у складі поетики тексту, змісту та в поетиці компонування п'єси витворені не стільки волею кожного окремого драматурга, скільки змінами у свідомості суспільства й людства; по-друге, конкретні зміни в суспільних стосунках істотно поміняли й сутність і форми стосунків між дійовими особами; по-третє, оновлення світопорядку вимагає й оновлення самого призначення театрів і т. ін. [174, 34–44].

У 30–40-х рр. ХХ ст. у європейському літературознавстві спостерігається дуже помітний спад інтересу не те що до питань майстерності та художності, а й до проблем поетики взагалі. І разом з тим найактивніше процес «перетворень» і «оновлень» відбувався саме в поетиці, майстерності та художності: нові форми та призначення театрів вимагали й нового розуміння, й нового втілення (перш за все структурно-текстового вираження) «сценічності» п'єси тощо. Може, саме тому Т. Еліот у «Функціях літературної критики» почав майже просити літературознавців набагато уважніше *«вчитуватися в елементи тексту»* і *«вдумуватися в зміст»* твору [11, 87].

У 1950 році М. Верлі став на тому, що поетику твору літератури слід розглядати як таку *«систему принципів, вироблених на основі явищ літературної творчості»* [50, 57], яку можна й необхідно вивчати шляхом *«наукового опису і тлумачення художнього твору»*, а не лише з точки зору лінгво-стилістичної поетики, і перш за все з точки зору *«цілісності твору...»*, з точки зору того, наскільки *«кожен окремий аспект»* його поетики є ознакою майстерності й художності [50, 74–75]. Другий, на думку В. Хархун, *«художньо-стильовий принцип»* соцреалістичного канону зумовлений розумінням літератури як боротьби реалістичного й романтичного типів художньої свідомості. Дослідниця, пишучи про основні принципи соцреалізму, відзначила: *«художньо-стильовий принцип зумовлений розумінням літератури як боротьби реалістичного й романтичного типів художньої свідомості: перший переможець, а другий допоміжний «у його революційному розвитку»* [359, 7]. І це підтверджується багатьма працями 50-х років про художність і майстерність

письменника. Взяти хоча б книгу Н. Тарасенко «Деякі питання поетики» (1959), у якій говориться: *«Художність – це правдивість, повнота й естетична переконливість образного відображення типових явищ дійсності»* [310, 191]. А тому критерії художності, на її думку, *«зводяться до відповідності конкретно-історичній та життєвій правді...»*, а потім уже і *«до ідейної цілеспрямованості художнього відображення, до емоціональної наснаженості і втілення в творі естетичного ідеалу, до досконалості художньої форми»* [310, 191]. Того ж року К. Сторчак у праці «Питання поетики п'єси» поетику називав *«дисципліною, що тісно примикає до інших наук, ...зокрема до теорії літератури і теорії театрального мистецтва»*, але відзначив, що вона тоді нібито *«ще не мала твердо установленого кола понять, хоча б такої їх систематизації, яку мають інші мистецтвознавчі дисципліни»* [305, 3], що варто розглядати лише як спробу знову актуалізувати проблему поетики і майстерності, а не як наукову істину.

Десь у тому ж ключі намагався визначити сутність і основні критерії художності й Л. Тимофєєв («Основи теорії літератури», 1966): *«Як видно, поняття художності вживається з двома значеннями: специфічності та якості. Простіше було б зберегти за ним... лише одне значення, розглядаючи поняття художності як поняття якості»* [318, 10]. А вищим критерієм оцінки рівня й цінності художності твору він, як і його попередники, визнав *«життєву правду зображеного»* [318, 10].

Тобто вже в 60-х рр. стало помітним деяке зміщення пошуків сутності художності від сутності новонабутих принципів до сутності суто мистецьких категорій.

Подібні тенденції зустрічаються й у концептуальних баченнях майстерності та художності, й у світовому процесі літературної творчості, і в літературознавстві, про що свідчать і літературні маніфести ХХ ст., і ряд важливих праць з питань майстерності та художності творів літератури. І якщо апологети й просто прихильники певного мистецького маніфесту визнавали справді художнім лише (або хоча б перш за все) твір, породжений з позиції маніфесту чи декларації, течії або школи й т. ін., то знаходилися митці й

літературознавці, які (кожен по-своєму) розвивали й удосконалювали відомі або творили принципово нові концепції майстерності й художності. Інтерес до проблем художності виявився під час дискусії у 70-х рр. між Г.-Г. Гадамером і Ж. Деррідою. З одного боку, Ж. Дерріда ставить питання про те, як бути письменникові, коли перед ним постає дилема: дотримуватися унормованих значень кожної окремої мовної одиниці й конструкції, а отже, писати тільки «правильно» чи, порушуючи правила, надавати слову (нашаровувати) додаткові, а то й зовсім нові (та й протилежні) значення й смисли. І тут дослідник на боці митця – саме він (митець) своїми вольовими й мисленнєвими зусиллями має вирішувати рівень збагачення значеннями кожної окремої одиниці мови й мови твору взагалі [11, 284]. Одним з найяскравіших поглиблювачів усвідомлення майстерності, але передусім художності з точки зору психіки й психології виступив Г.-Г. Гадамер, який звернув увагу на *«загадкову близькість фантазії та поезії»* і на те, що слово, потрапивши у твір літератури, утрачає *«здатність себе захистити»* від будь-якого, у тому числі й помилкового його тлумачення (у цьому й полягає сама сутність «відкритості» тексту й змісту твору), а мова літератури взагалі – *«це не просто код, який відсилає нас іще до чогось..., а й сама є тим, що символізує»* [11, 265]. І якщо навіть зрозуміти, що сказане можна розглядати з помітним перебільшенням, адже далеко не вся «мова» твору є тільки суцільним «кодуванням» і «символізуванням», то й тоді слід визнати: справді художній твір – це твір, написаний дуже багатою на відтінки, асоціації та кон-, під- й інтертекстуальні навантаження.

Важливо відзначити, що і П. Ріккер, і Ж.-П. Сартр, розуміючи текст як *«дискурс, зафіксований на письмі»* [11, 306] і побудований на основі *«ієрархії актантів»* [11, 316] та на постійній зміні акцентів [11, 330], сходилися й на тому, що, по-перше, у п'єсі (як у творі, написаному для сценічного, тобто для суто мовленнєвого втілення) мовлення, безсумнівно, повністю домінує над письмом і читанням [11, 306]; по-друге, твір драматургії не може обійтися без більш-менш чіткого визначення морально-етичних полюсів «добро – зло» – цього вимагає абсолютна необхідність і особливість «дії» та подієвого ряду твору; по-третє,

навіть у «поворотах і вигинах» форми п'єси можна відчутти «невимовлені діалоги» і навіть «ненанісані аспекти» змісту [11, 250].

Отже, ці й подібні висловлювання й роздуми засвідчують справжні занурення дослідників і у сферу власне художнього мислення письменника ще до написання твору, і в процес творення ним художньо-емоційних ситуацій, смислів і смислових блоків та аспектів тексту й змісту твору, розстановки бажаних йому самому й реципієнтам акцентів тощо, і навіть у надскладні й часом непередбачувані самим автором «глибини» та «вершини» відкритого для читачів і глядачів справді художнього змісту п'єси.

Ю. Лотман у «Лекціях зі структуральної поетики» (1964), урахуваючи факт «відкритості» твору літератури, твердить, що «...позатекстові складові тексту й особливо змісту твору та їхні відношення не «домислюються» – вони входять у плоть художнього твору як структурні елементи певного рівня» [192, 126], тобто в справжнього талановитого майстра вони по-своєму програмуються.

М. Гей у праці «Мистецтво слова. Про художність літератури» (1967) пише, що під художністю твору слід розуміти «*прояв дивовижних енергій, які сплавляють у моноліт сотні і тисячі розмаїтих словесних мозаїк*» [81, 201], хоча пізніше цей же автор у праці «Художність літератури. Поетика. Стилль» (1975) звів художність літератури до такої «*системної якості твору мистецтва, яка ставить його в особливий стан по відношенню до інших ділянок людської свідомості...*» [82, 3] і виступає, отже, «...своєрідним «вододілом» між мистецтвом і не мистецтвом...» [82, 11].

З. Мороз у праці «На позиціях народності» (1971), говорячи про драматургію 40-х років ХІХ ст., застосував такий термін, як «антихудожність», який він розумів як звичайну ознаку переказу життєвих подій. А «художність» цей автор убачав у «*правдивості і в силі художньої реалізації будь-якої теми*» [214, 108].

У «Короткій літературній енциклопедії» (1975) поняття «художність» подане як «*складний комплекс внутрішніх (структурних) властивостей, які визначають належність плодів творчості праці до сфери мистецтва*».

Зазначено також, що художність висуває на передній план оцінювальний момент завершеності й здійсненості, адекватного втілення творчого задуму *«чуттєвої завершеності та... артистизму, властивих тому твору мистецтва, який здійснився і є запорукою його впливу на читача, глядача, слухача»* [166, 338], а після досить розлогої інтерпретації не зовсім властивих художності форм і функцій узагальнено: *«художність – це особлива якість відтвореного мистецтвом світу, завдяки якій світ постає в узагальнено-цілісному, оживленому, олюдненому й осмисленому образі як у власній ідеальній можливості»* [166, 345]. І якби в процесі названої «інтерпретації» автори не торкалися психології творчості автора й реципієнта, то навряд чи можна назвати таке демінування гідним другої половини ХХ ст.

1979 року Д. Ліхачов у праці «Поетика давньоруської літератури», а за ним і болгарські автори монографії «Поетика та літературна історія» здійснили спроби дослідити деякі ознаки художності пам'яток давньої писемності, але «художніми» їм видалися все ті ж самі домисли, вигадки, міфи й легенди переважно релігійного характеру.

Багато очікувалося від дискусії 1983–1984 рр. з питань поетики, художності й майстерності твору, яка розгорнулася на сторінках журналу «Творчество», але В. Тюпа зробив досить справедливий висновок: дискусія фактично *«не дала відчутних результатів»* [330, 3], вона цінна тим, що помітно активізувала пошуки загальноприйнятого тлумачення змісту й функцій названих категорій. Подібними узагальнюючими висновками, виглядають і думки П. Паві («Словник театру», 1980) про те, що і поетика, і майстерність, і художність п'єси вже у ХХ ст. стають усе більш суб'єктивно-авторськими й помітно структуральними, а п'єси завдяки всьому цьому починають сприйматися як *«самобутні художні системи...»* [238, 447–449].

М. Кодак («Поетика як система», 1988), визначивши психологізм одним з основних об'єктів дослідження поетики, помітив, що ним переймалися здавна, але по-різному: у давньому світі в центрі уваги митців і мислителів знаходилися психіка й психологія типових героїв і соціумів (особливо в епосі, оскільки в

ліриці й драмі вже тоді інтерес викликала психологія особистості персонажа), а до психіки й психології людини пересічної уважно почали ставитися лише у класично-реалістичних творах ХІХ ст. І тут дослідник поетики зіткнувся з уже згаданими роздумами найвидатніших письменників України та Європи про психологізм як про основу не лише майстерності, а й художності твору. При цьому автор твердить, що психологізм художньої творчості повинен бути «...у згоді з поетикою зображення людини...» [151, 74], а рівень художньої цінності твору багато в чому залежить від того, відомий чи невідомий митцю набутий до нього досвід «погоджувати» поетику з психологізмом, і навпаки, особливо при зображенні внутрішнього світу різних типів людей (передовсім реалістичних і романтичних героїв) [151, 75–83]. Звичайно, М. Кодак упродовж усього розділу «Психологізм» майже ні разу прямо не назвав психологізм фактором вияву художності (словесно він у нього – скоріш вияв майстерності), але всі його роздуми мимоволі привели до такого висновку: і нехай художня мотивація, не в усьому збігається з психологією, проте вона має ту ж природу [151, 95].

С. Кормілов («Про критерії художності», 1984) зміст категорії «художність» звів до «вищої форми естетичних відношень» твору мистецтва до світу [158]. Та й В. Тюпа («Художність літературного твору. Питання типології», 1987), доводячи, що «будь-який оригінальний твір мистецтва являє собою самостійну модифікацію художності» [330, 5], також твердив: художність – категорія перш за все естетична, оскільки в її змісті наявна «результативно-оціночна характеристика художнього твору» [330, 463].

Г. Клочек у книзі «Поетика і психологія» (1990) «художність» бачить такою «...якістю літературного явища, яка породжується певним засобами або ж прийомами» [146, 10], «тією чи іншою системою складових (факторів) поетики кожного окремого твору і яка справді може бути його «сутнісною ознакою»» [146, 9–18]. А дещо пізніше в збірнику праць «Проблеми рецептивної поетики» (2009) цей дослідник помітно заглибився в сутність художності, як у процес «розкриття «програми», завдяки якій художній текст інтенсифікує момент актуалізації...», тобто «виконання значної частини роботи з моделювання

художнього впливу художнього твору на реципієнта» [279, 13].

М. Гіршман («Літературний твір. Теорія і практика аналізу», 1991) застерігав від спроб зводити сутність художності до системи *«прийомів і засобів, використаних письменником у його творі»* [88, 57], оскільки це *«...спотворює сутність художності, зводить художню форму до матерій і технічних прийомів»*, а тому він пропонує вивчати, *«що значить кожен елемент художньої форми цілого, який конкретний зміст він втілює...»*, а головне – які саме елементи поетики і як саме вони породжують у свідомості реципієнта образи й картини світу уявного [88, 57].

З. Мітосек у книзі «Теорія літературних досліджень» (1995), зокрема в розділі «Історія і пізнання», сутність поняття «художність» убачала у *«внутрішній уяві й чуттєвому спогляданні»* [210, 60] автора й реципієнта.

С. Хороб («Нариси з поетики української літератури кінця ХІХ – першої половини ХХ століть», 2000) услід за Л. Виготським твердив, що художність є *«живим організмом, у якому все взаємопов'язане і все взаємосприяє одне одному на отримання того сфокусованого корисного результату, який і називається просто художністю»* [362, 4].

У статті «До питання про художність» (2001) автори О. Туркова та С. Тюленєв, розвиваючи концепції художності І. Франка, заявили: *«сугестивність твору можна вважати одним із важливих критеріїв художності»* [328, 79], оскільки вона *«породжує нові смисли, діє на інтелект читача»* [328, 79].

М. Моклиця («Основи літературознавства», 2002) «художнє» бачить як *«...конкретно-чуттєве узагальненням світу, яке здійснюється засобами певного виду мистецтва»* [211, 191]. На подібних («узагальнених») позиціях стоїть і М. Гетьманець (*«поняття художності тотожне образності, оскільки література відтворює дійсність в образах»* [87, 144]). Але чи з усім чим можна погоджуватися беззапечно, оскільки далеко не всі твори літератури є справді художніми?

Не менш узагальненим, але значно глибшим бачить визначення

«художності» Ю. Борев: *«Художність – це специфічна якість художнього тексту, яка залежить від концептуальної потужності твору, майстерності виконання і художньої виразності образів»* [33, 514]. «Джерелом художності» цей автор вважає саму *«дійсність в її естетичній своєрідності, правдиво відображену в змісті твору»*, а основними критеріями – *«істинність»*, *«народність»*, *«гуманність»*, тобто *«відповідність змісту твору дійсності, форми твору його змістові»* [33, 515]. Крім цього, Ю. Борев пропонує ще й поняття про «художні знаки часу» – про все те, що так чи інакше вказує на приналежність твору до того чи іншого часу (періоду, епохи, цивілізації тощо). І все-таки Ю. Борев художність як систему процесів специфічної творчості не подає.

У підручнику А. Ткаченка «Мистецтво слова. Вступ до літературознавства» читаємо: *«...техніка художньої творчості... виявляється, з одного боку, об'єктивними властивостями художніх текстів, а з другого – рецепцією... цих властивостей»* [320, 138], – що свідчить про цілісність бачення процесу творення й сприймання художнього. А за один з основних критеріїв художності (як *«найтривкіших підвалин, що вирізняють мистецькі здобутки на тлі минулих фактів літературного процесу»*) автор вважає *«рухому в часі гармонізовану єдність формозмісту»* [320, 435]. Про інші критерії А. Ткаченко роздумує так: *«...навряд чи варто відмовлятися й від таких критеріїв художності у сфері змісту, як правда почуття, щирість, спонтанність, вибуховість (еруптивність). Саме це викликає й читацьке спів-чуття, катарсис»* [319, 67]. А загалом для цього дослідника «техне» – це хоча і «не синонім художності, а все ж один із істотних її вимірів» [319, 66].

С. Бройтман («Теорія літератури», 2004), розглядаючи *«принцип художньої модальності»* [35, 224–238] веде мову про те, що окремі фактори ейдетичної поетики можуть породжувати у свідомості та в підсвідомості реципієнта, окрім *«зовнішньої точки зору»* ще й *«внутрішню точку зору»*, як своєрідну *«інтенцію пам'яті серця»* [35, 225], що помітно збагачує й розширює зміст поняття «сугестивного» впливу власне художнього на реципієнта. А вже його ж

тлумачення факторів мистецтва як «гри», «самооцінки «Я»» і «Я-інший» [35, 230–234] і зовсім розширюють традиційні «рамки» змістовності й функціональності художності і як «процесуально-оціночної якості» твору взагалі, і як засобу надання зображеному предмету, явищу, процесу, людині, етносу чи й картині світу здатності збуджувати психіку реципієнта, спонукаючи його тим самим до співтворчості з митцем. Критерії художності твору літератури для В. Іванишина бувають *«атрибутивні, супутні, акцидентні»* [125, 40]. До атрибутивних він відносить *«неодмінні, обов'язкові критерії, які зумовлюють його оцінку і без врахування яких його оцінка не може вважатися об'єктивною, аргументованою, тобто науковою»* [125, 40–41]. До складу атрибутивних дослідник відніс *«техне твору, ейдологічність (образність) твору, духовнотворчу телеологічність»* [125, 41], якщо під «техне твору» розуміти *«субрівень зовнішньої форми твору...»*, – продемонстровану у творі досконалість *«творчого ремесла» письменника, його мовно-образнотворчу, художньо-мовленнєву, версифікаційну, стильову майстерність»,* а під «ейдологічністю» твору – *«субрівень внутрішньої форми твору»* [125, 40].

«Супутніми» критеріями художності В. Іванишин вважає такі *«об'єктивні якості твору (творчості), що можуть виступати факторами, які впливають на оцінку твору: індивідуальність автора, оригінальність, своєрідність, цілісність, художнє відкриття, художня правда, візія тощо»* [125, 41]. А акцидентні критерії художності – *«суб'єктивні, чисто випадкові фактори, які, проте, впливають на fascinaцію (привабливість), рецезію і подальшу оцінку твору: в якому вигляді його текст потрапляє до читача...»* [125, 41]. Тобто про художність твору літератури автор пропонує говорити лише після його вивчення з дуже багатьох точок зору.

М. Ільницький і В. Будний («Порівняльне літературознавство», 2007) пропонують набагато масштабніший підхід до вивчення художності – ураховувати вписаність художності в контекст світового літературного процесу.

Ю. Ковалів «художність» називає *«складним комплексом структурних властивостей творів мистецтва, яскравою образністю...»* [190, 566].

Як бачимо, питання й проблеми поетики художньої літератури як виду мистецтва взагалі, поетики окремого твору, його майстерності та художності взагалі у світовому, європейському і зокрема українському літературознавстві порушувалися й вирішувалися постійно і на кожному новому етапі по-різному, але ми ще й тепер маємо недостатньо чітко й однозначно визначені терміни та поняття, не завжди виразно й переконливо сформульовані концепції й системи знань та інтерпретацій як предмета даного дослідження в цілому (поетики твору літератури), так і його складових – мікро- і макропоетики та поетики komponування. Може, саме тому все ще нерідко підміняються одні терміни й поняття науки про поетику іншими: то поетикою називають саму «теорію літератури» взагалі, то зміст цього поняття звужують до того, що називається «засобами й прийомами» творчості в літературі тощо. Далеко не завжди неоднозначними й завершеними та переконливими сприймаються й сучасні відповіді на питання про «поетику історичну», «поетику рецептивну» та ін., а тому довелося в системі простежити процес формування й дефінування як базових уявлень, понять та категорій, так і концептуальних інтерпретацій досліджуваних явищ. Процес і наслідки таких спостережень та аналітичних оглядів найвидатніших висловлювань, трактатів та праць літературознавчого характеру (від найдавніших часів і дотепер) показали справжню складність усіх цих пошуків.

По-перше, наші думки й висловлювання про те, що нібито в найдавніші часи формувалися лише певні (а може й не зовсім «певні») уявлення прадавніх людей про самих себе і про предмети, явища та процеси, котрі їх оточували і творцями яких вони були самі (а, отже, й про процес творчості) підтверджуються лише в цілому, адже система вчень про художню літературу взагалі й поетику твору цього виду мистецтва зокрема мінялися практично на кожному новому етапі. Так, до нової ери поетика була фактично не чим іншим, як первісною формою літературознавства взагалі. Більше того, в її межах розглядалися й ті «вічні» проблеми та процеси словесної творчості (зокрема процес написання конкретних творів і послань риториків), тлумачення яких знайшли свої місця

пізніше в усіх галузях літературознавства: від перших уявлень про версифікацію та способи повістунань до першооснов диференціації всіх творів літератури за родами (лірика, епос і драма), жанрами (трагедія, комедія, притча, байка тощо). І то вже були не просто первісні уявлення, а такі тлумачення суто літературних явищ, які й донині залишаються базовими.

По-друге, упродовж перших вісімнадцяти століть нової ери в літературознавстві сформувалися й доволі чітко окреслилися три (вже досить помітно розмежовані) галузі цієї науки (літературна критика, історія літератури й теорія літератури), основою кожної з яких так чи інакше залишилася поетика, а для теорії літератури поетика нерідко вважалася просто синонімом. Саме цей статус у літературознавстві зберігла поетика частково і в ХІХ ст.

По-третє, у другій половині ХІХ, ХХ і особливо на початку ХХІ ст., тобто в часи активних розробок достатньо обґрунтованих і переконливих концепцій лінгвістичної, лінгво-стилістичної лінгво-психологічної, історичної та суто теоретичної поетик постала проблема визначення змісту, основних форм, ознак, функцій та й самої сутності поетики твору літератури перш за все в рамках теорії літератури, оскільки в кінці ХХ та особливо на початку ХХІ століть поетику твору літератури дуже рідко називають теорією літератури, а розглядають лише як таку її складову, яка в свою чергу є своєрідною системою мовно-стилістичних і мовнопоетичних засобів, фігур і прийомів (мікропоетичних), художньо-публіцистичних, художньо-змодельованих і власне художніх локальних, але в більшості випадків наскрізних (макропоетичних) і способів поєднання всього того, але перш за все найвагоміших аспектів змістоформ твору (поетики компонування) досліджувати ще тільки розпочали.

Аналітичний огляд праць із питань поетики творів різних родів, видів і жанрів літератури дав також досить цікаві наслідки. Так, до нової ери жваво розроблялися питання поетики віршованих, але передовсім діалогізованих творів, у процесі написання яких дуже велике значення мали прийоми авторського «наслідування», особливо домислювання, міфотворення та фантазування – вони були справді найприроднішими, а тому залишалися

домінантними фактично аж до XVII-XVIII ст. і почали помітно втрачати цю роль під час активного розвитку літератури, хоча у практиці й теорії поезії «високого стилю» так само багатогранно розробляються й системи «високої версифікації», що врешті-решт (класицизм та бароко), відповідно до, яких усі жанри літератури (але передовсім драматургія) стали поділятися на «високі» (трагедія, історична драма, містерія і т. ін.) та «низькі» (комедія, інтермедія та ін.).

Поетика прози не обмежилася, звичайно, заміною одного домінуючого способу викладу («наслідування») на інший («повісткування»), а й по-своєму модифікувала й досить традиційні для поезії прийоми домислювання та ідеалізації, фантазування і містифікації, описування і спостереження, різних типів характеристик тощо, котрі ставали базовими при написанні творів жанру слово, послання; при написанні творів на історичні теми тощо. Особливо помітними стали зміни в поетиці літописання, хоча все це в літературознавстві фіксувалося досить рідко. У цьому плані більш ніж показовим є факт, що з появою трактату А. Данте «Про народну мову» у творах суто поетичного, віршовано-драматургічного, але перш за все прозового характеру почали все частіше й частіше появлятися, а нерідко й дже активно вплітатися елементи й мотиви народно-пісенного, міфологічного характеру (Людовіко Аріосто «Косарія», Лопе де Вега «Фуенто Овехуно»).

У творах XIX ст. достатньо чітко проявилися, хоча теоретично остаточно не обмислилися поетики сентименталізму, романтизму, критицизму і відповідно натуралізму й інших стилів, течій та напрямків (тоді появилися лише перші зауваження, спостереження та дослідження європейських учених). Системні дослідження цих та й уже згаданих поетик здійснено лише у XX ст. (праці Ю. Холодова «Композиція драми» та Б. Успенського «Поетика композиції»). Не менш важливим є й те, що вже окреслилася й стійка тенденція розглядати поетику твору літератури як систему (від перших розробок поетики структуралізму до праці М. Кодака «Поетика як система» і далі). Більше того, на сучасному етапі поетику твору літератури розглядають як таку систему його текстуально-сміслових (темпо-ритмічних, фонологічних, морфемно-

семантичних, лексико-семантичних і семасіологічних, фразеологічних і надтекстових смислів, синтаксично-мисленневих, стилістичних та ін.); змістовно-функціональних навантажень (від найдрібніших художніх деталей, художніх моделей, деталей і предметів до цілісно образних картин світу чи Всесвіту); способи поєднання тих найважливіших складових формозмісту твору, які лише всі разом можна назвати власне твором художньої літератури.

Аналіз здобутків попередніх дослідників поетики твору показав також, що зміст понять і «поетика», і «художність» не тільки далеко не ідентичний, а й не «синонімічний», оскільки будь-які вияви поетики творів літератури є перш за все виявами тексту, змісту та поєднань складових формозмісту, а художність – це така якісна характеристика цих виявів твору літератури в цілому.

А тому довелося з'ясувати й зміст поняття «художність». І тут особливо цінними виявилися роздуми І. Франка про сам процес авторської та читацької сугестії – вони й покладені в основу нашого тлумачення. Художність твору літератури бачиться в даному разі як система таких індивідуально-авторських (на рівні манери), групових (на рівні угруповань, течій і стилю), якоюсь мірою – масових (на рівні напрямку або й художнього методу) та загальнолюдських (на рівні загальномистецьких тенденцій, принципів і закономірностей виникнення, становлення, розвитку, розквіту й занепаду мистецтва взагалі), мотиваційно-рефлексійних, інтенційно-трансляційних, інтуїтивно-пророчих, фантазійно- й науково-передбачуваних, а також вигадувально-містеріальних і будь-яких інших властивостей і факторів впливу твору літератури на реципієнта взагалі, які в талановитого митця зароджуються ще в підсвідомості чи на етапі задуму, а в майстра – десь на етапі планування, а втілюються й виявляються в процесі написання та прочитання твору і функціонують далеко не в кожній його деталі, не в усіх його елементах, компонентах і аспектах формозмісту; посилюються чи послаблюються особливостями психіки читача – його асоціаціями, уявою, мисленням тощо.

При всьому цьому процес вияву самої наявності (а тим більше – ступенів) нехудожності виявляється надскладним. Особливо «ускладнюють» цей процес

часопросторові та еволюційно-суспільні відмінності, критерії вимірів і засад: сучасному дослідникові знаходити, оцінювати ознаки художності творів і пам'яток минулих століть, звичайно, складніше, аніж творів його сучасників. Нелегко йому робити все те й тоді, коли твір викликає (чи може викликати) не лише передбачувану й бажану автором сугестію, а й по-своєму «порушує» власне образно-мистецьку рецепцію читача – збуджує в ньому такий надскладний процес осмислення чи інтерпретації, гри уяви, котрі приводять інколи до психічного збурення реципієнта й створюють у його свідомості, підсвідомості гостру потребу принципово нового онтологічного та аксіологічного осягнення і зображеного у творі, і самої реальної дійсності. Загалом же поетику й художність твору літератури (як найсуттєвішу та найхарактернішу, специфічну його ознаку і вказівку на приналежність до розряду художніх) можна й необхідно виявляти й вивчати спеціально, в системі й на таких найважливіших рівнях: поетика і художність одного конкретного твору і творчого спадку письменника (манера); поетика і художність стилю, школи, угруповання, течії, напрямку й методу; поетика та художність національної літератури. Намітилася й тенденція вивчення поетики та художності творів кожного з родів, видів і жанрів літератури, але це вже виходи на такі теоретичні узагальнення, які можуть бути виявленими скоріш після вивчення поетики творів кожного з цих типів творів. Особливо важливо пам'ятати при дослідженні поетики творів такого унікального й справді дуже специфічного виду літератури, як драматургія, що тут автор говорить переважно «від імені» дійових осіб у формах їхніх монологів, діалогів та полілогів, характери й типи яких уже достатньо вивчені, але в основному без їхньої «вписаності» («умонтованості») в системну цілісність конкретних п'єс і творчих спадків драматургів. Саме в даному разі вивчення поетики творів драматургії взагалі й української драматургії першої половини ХІХ ст. здійснюється в такому ключі. При цьому в центрі уваги кожного разу стають і найважливіші та специфічно-особистісні складники поетики тексту й змісту, а також особливості їх компонування.

Огляд праць про драматургію показав: здобутки драматургів певної нації за

більш-менш довготривалий період змушують дослідників переконливо й серйозно вивчати перш за все специфіку індивідуальних поетик, оскільки саме вони лежать в основі загальних традицій і тенденцій та закономірностей розвитку цього виду літератури взагалі, тобто спочатку мають бути вивчені всі наявні особливості, подібності й відмінності поетики творів і творчих індивідуумів, а вже потім поетики стилів, течій, напрямів і методологічних тенденцій – це дуже важливо для усвідомлення деталей і сутності історичного поступу поетики епіки й драматургії взагалі. Саме в такому випадку суто теоретичне усвідомлення всіх закономірностей розвитку досліджуваного явища може одержати найнадійніші підвалини й докази. Але на цьому рівні в центрі уваги дослідників частіше всього поставали характери, конфлікти, проблеми та ідеї і, звичайно, ідейно-естетичний пафос (а, отже, і жанр та кінцеві цілі авторського задуму твору).

Та чи не найважливішим висновком у даному разі стала думка про те, що поетику твору літератури (і перш за все твору драматургії) необхідно розглядати як таку систему складників та вимірів, до складу якої входять мікропоетика (все, що виявляється на синтагматичній вісі тексту), макропоетика (все, що виявляється на парадигматиці змісту) та поетика komponування, тобто побудови загального його формозмісту; а художність твору необхідно бачити в тих особливостях складників поетики й твору в цілому, які вже своєю наявністю й доступністю для будь-якого реципієнта не просто справді реалізують модельно-символічні, образно-естетичні і передовсім ідейно-етичні задуми й цілі, а й роблять сповна відчутною авторську сугестію, тобто ті якості твору, які кожен окремий реципієнт на кожному окремому етапі його сприймання назавжди «художньо відкриває» твір по-своєму (або й під впливом із зовні) і «закриває» (хоча б для себе самого).

РОЗДІЛ 2

ПОЕТИКА П'ЕСИ ЯК СИСТЕМА ЗАСОБІВ, ПРИЙОМІВ І СПОСОБІВ ЇЇ ТВОРЕННЯ

Увесь попередній аналіз праць із питань поетики п'еси показав: сьогодні ще не маємо цілісного й системного осягнення всього того, що складає поетику, – є лише ряд таких уявлень, понять і категорій на означення складових як поетики й поетологічності, так і майстерності та художності твору драматургії. А тому вже давно визрівала потреба не тільки осмислити, а й привести всі здобутки в певну систему.

Виходячи з того, що й найменш помітні відтінки значень і смислів як окремих слів, словосполучень та лінгвостилістичних блоків і змальовані з їхньою допомогою деталі портретів, риси характерів, характери й образи дійових осіб, ситуації (аж до наявних у п'есі картин світу) так чи інакше виражаються перш за все в тексті твору, зовсім не варто усвідомлювати, що чітких і кимось визначених меж між мікро- та макропоетикою та поетикою komponування на сьогодні фактично не існує. А тому з цього приводу зустрічаються досить відмінні за змістом висловлювання й тлумачення.

Так, Ф. де Сосюр ці види зв'язку складових твору зобразив у вигляді таких вісей, які так чи так перетинаються: горизонтальна вісь «послідовностей» (а за визначенням Р. Якобсона, вісь синтагматична) і вертикальна вісь «одиночності» (а за Р. Якобсоном, «парадигматична») [11, 96] утворюють нерозривну єдність.

У «Лінгвістичному словнику» (1990) за редакцією В. Ярцева стверджується, що: *«синтагматика – це вчення про... відношення між одиницями мови «за горизонталлю», а парадигматика вивчає відношення»* між одиницями змісту, але за вертикаллю [181, 447].

Ю. Боров («Естетика. Теорія літератури», 2003) також називає два підходи до вивчення творів літератури: *«Парадигматичний і синтагматичний... перший передбачає горизонтальне дослідження взаємовідношень між словами в реченні і в самому тексті...»*, а другий – *«вертикальне вивчення, спрямоване здебільшого*

на осягнення основних складових змісту твору» [33, 288].

2.1. Основні форми й цілі спілкування драматурга з реципієнтом і ролі дійових осіб у цьому процесі

Оскільки будь-яка п'єса пишеться переважно у формі поіменованих монологів, діалогів і полілогів та дуже рідко в інших формах (листування тощо), комунікація між дійовими особами загалом будується лише здебільшого на чотирьох основних, але надзвичайно складних і різнофункціональних типах спілкування: а) спілкування драматурга зі сценаристами й усіма іншими творцями спектаклю та безпосередньо з читачем, який сприймає все – від назви п'єси й презентації дійових осіб до останньої репліки чи фрази суто авторського мовлення; б) спілкування дійової особи нібито самої з собою, а насправді з усіма попередньо вказаними реципієнтами (усі типи монологічного мовлення); в) спілкування двох дійових осіб, дійової особи і групи людей чи двох груп дійових осіб між собою (а опосередковано й з усіма реципієнтами твору – діалогічне мовлення); г) спілкування трьох і більше осіб, які мислять, говорять і діють, виходячи з трьох і більше точок зору, позицій, принципів (полілогічне мовлення). Та найбільш поширеним і виразним типом спілкування у творі драматургії було і залишається діалогічне мовлення.

Синтагматично-мікропоетичний підхід до вивчення твору драматургії дозволяє виявити й вивчити особливості спілкування дійових осіб навіть на рівні міміки, жестів, пантоміми, звуків (з усіма можливими відтінками), звукосполучень, вигуків, слів, словосполучень, речень, висловлювань, промов, доповідей, проповідей тощо.

Багато з цих типів і особливостей спілкування дослідники драматургії не обійшли увагою, особливо це стосується латиномовних поетик Києво-Могилянської академії XVII–XVIII століть, оскільки вони постійно пов'язували поетику художньо-образного мовлення з риторикою (особливо – в драматургії).

Автори посібника «Опис курсів філософії и риторики професорів Києво-

Могілянської академії» зазначали, що в курсах поетик М. Довгалевського, Г. Щербацького був розділ «Діалог», у якому автори наголошували на особливій цінності у творі драматургії саме такого типу спілкування [306, 113].

Пізніше А. Шлегель у праці «Драматичний діалог» (1840) висловив думку про те, що в діалозі первісна репліка чи перше висловлювання виникають як природна або суспільно детермінована потреба спілкування, а кожні наступні репліки чи висловлювання – ще як рефлексивна, емоційно-інтуїтивна, рідше – інтелектуальна й усвідомлена реакція на попередній «поштовх до спілкування».

На початку ХХ ст. механізми й основні аспекти діалогічного, монологічного та полілогічного спілкування досліджували М. Роздольський у праці «Теорія драматичного мистецтва» (1920), В. Волькенштейн у «Законах драматургії» (1925), С. Балухатий у книзі «Проблеми драматичного аналізу» (1927), А. Шамрай «Дещо про поетику й методологію літератури» (1927) та інші. Але з 30-х рр. ХХ ст. посилюється інтерес до мистецтва вербального у працях Я. Мамонтова, А. Шамрая, О. Білецького, Д. Баранника, Р. Якобсона, Я. Януш, Я. Якубінського, І. Даниленка, І. Нестерова, І. Зайцевої та ін.

Так, Я. Мамонтов у статті «Образ і мова драматургії» (1936) наголошує на тому, що *«майже всі проблеми драматичної мови нерозривно пов'язані з драматичним образом..., характеристика якого подається в діалогічній формі, цебто без непосредних висловлювань про нього автора, саме через це драматична мова мусить мати багато специфічних якостей, не обов'язкових для інших літературних жанрів»* [199,178]. Р. Якобсон у праці «Лінгвістика і поетика» (1960) довів, що власне *«поетична функція діалогічного спілкування не єдина функція вербального мистецтва»* [11, 465].

Г.-Г. Гадамер у праці «Про істинність слова» (1971) підкреслив, наскільки вагоме значення у творі літератури й особливо драматургії мають усі конкретні мовні засоби та прийоми, але при вивченні драматургії особливу увагу він пропонує зосереджувати на тому, як і на що саме «спрямовують» наші думки й переживання не стільки мовні засоби, як прийоми, постійно й безпосередньо: *«спрямовують і внутрішню напругу мовця, і увагу реципієнта на саму «суть*

сказаного», «що ця текстова спрямованість самим своїм існуванням породжує неповторну евокативну енергію» [11, 44]. На думку дослідника, такий вид спілкування дуже посилюється «сценічним виконанням» – особливо тоді, коли актор спілкується з глядачем словом і без слів, говорячи «сам з собою», дискутуючи з антиподом або з групою різноналаштованих дійових осіб.

Тоді «монологізм», «діалогізм» і «полілогізм», на думку М. Бахтіна, породжують унікальну специфіку, відповідно, теорію писаного й сценічного спілкування, покликану не просто характеризувати процеси залучення або, навпаки, незалучення спілкувальників до мимовільного і безпретензійного висловлювання або гармонійної чи суперечливої співрозмови, до процесів гострих, надгострих міжособистісних, міжгрупових та інших протистоянь, до того чи іншого типу поведінки й діяльності – до нападу, захисту, співдії, протидії тощо.

У праці «Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування» (1972) М. Бахтін зазначав: *«Висловлювання наповнене завжди діалогічними обертонами, без урахування яких не можна до кінця зрозуміти стиль висловлювання. Висловлювання з самого початку будується з урахуванням можливих реакцій-відповідей, заради яких воно, по суті, і створюється»* [11, 412]. В. Халізов доводив, що навіть свідомість дійової особи твору драматургії може бути не тільки окремо монологічною, діалогічною чи полілогічною, а й такою, яка поєднує в собі всі ці способи мислення одночасно, чим породжує або виключну здатність дійової особи виживати, або схильність до виняткової нестійкості (аж до роздвоєності) [358].

«Театральною комунікацією» «Словник театру» Паві називає *«процес обміну інформацією між сценою і залом»* [238, 443], який вивчено слабо, оскільки *«Деякі теоретики вважають, що театр сам по собі є мистецтвом та прототипом людського спілкування»* [238, 443], і що нібито вивчити всю його складність майже неможливо.

Автори статті «Структура діалогічного тексту: лексичні показники мінімальних діалогів» (1992) так розуміють діалог: *«це система зобов'язань його*

учасників з приводу задоволення комунікативної потреби співрозмовника» [18, 84]. Хоча краще, мабуть, було б сказати «співрозмовників». Ці ж дослідники сигналом початку мінімального діалогічного спілкування вважають таку лексему, як «слухай» (хоча й тут можна називати цілий ряд подібних лексем – звертання по імені, «скажи», «подумай» та ін.), яка входить до складу репліки. Основна функція таких лексем, на нашу думку, – не лише *«концентрація та активізація уваги співрозмовника»*, а й зацікавлення, запрошення і навіть своєрідний примус до розмови тощо.

На думку І. Нестерова, діалогічний і монологічний типи спілкування належать до *«...опорних понять філології, і в тому числі літературознавства, але разом з тим вони широко використовуються в мистецтвознавстві, в теорії спілкування...»* [46, 75]. І. Зайцева в розділі *«Мовленнєва стихія персонажів як головна (ядерна) частина вербального компоненту драматичного дискурсу»* її монографії *«Поетика сучасного драматичного дискурсу»* (2002) підкреслила, що *«при дискурсивному підході до аналізу здійснюваних мовленнєвих актів дійових осіб п'єси важливою складовою останніх залишається вербальний компонент, який заключає в собі основний зміст мовленнєвого акту...»* [118, 143]. Вона дійшла висновку й про те, що репліки драматичного діалогу виступають у ролі *«первинних композиційних одиниць структури драматичного тексту»* [118, 161]. С. Бройтман у книзі *«Теорія літератури»* наголосив на тому, що *«словесно композиційно-мовленнєвою формою драми стає мовлення, більш синкретичне за своєю суб'єктивною структурою, ніж нарація...»* [315, 88], а тому унікальність поетики драми він убачав передовсім у тому, що *«...сама подія розповіді ... передається героями і здійснюється у їх мовленні. А тому завершальний катарсис повинен стати подією мовлення героя, і тільки через нього – мовлення автора. Такий характер завершення обумовлений специфікою драми порівняно з епосом»* [315, 89]. А все це разом свідчить про те, що спілкування дійових осіб у творі драматургії дійсно виражається як мінімум чотирма основними, досить унікальними й різнофункціональними типами (однотипними групами) прийомів: авторське мовлення, монологічне, діалогічне та полілогічне мовлення. При

цьому слід враховувати ще й те, що кожен з названих типів мовлення – це лише умовні єдності, оскільки кожна така єдність є також певною системою. Так, до складу авторського мовлення належать номінування й визначення жанру п'єси; представлення дійових осіб і умов та обставин подій і дії твору взагалі; переліки яв, сцен, картин, актів чи дій; ремарки й інші вказівки чи зауваження. Монологічне мовлення – це по-своєму відкрита для всіх можливих знахідок система різновидів монологів. Ще складнішою в цьому плані можна подати систему форм і різновидів діалогічного мовлення. Менш розвиненим і простішим за формою, але навряд чи більш дослідженим за змістом і особливо за функціями є полілог (полілогічне мовлення). Та крім цих чотирьох типів мовлення в п'єсі є ще й багатоголосся як набір найрізноманітніших вигуків, викриків чи повторів слів і думок, від основних співрозмовників і т. ін.: від основних співрозмовників тими дійовими особами, які (на кшталт колишнього хору) «підспівують» героєві або антигероєві. То ж не дивно, що дослідники майже постійно звертають увагу і на щойно перераховані «підтипи» авторського чи персонажного мовлення. Дуже багатьма функціями, характеристиками й різновидами зацікавлюють учених ремарки, діатріби, хіатуси, аналоги, партикуляризи й ін.

Лише на перший погляд група цих і подібних прийомів, які складають розпорошене по всьому тексту п'єси авторське мовлення драматурга, мало чим відрізняються від авторського мовлення творів лірики й епосу, творів поезії та прози, але уже з самого початку в очі впадає унікальна стислість (аж до повної відсутності вказівок на хронотоп, умови, на дійових осіб, максимальна стислість ремарок тощо). Та за всіма цими зовнішніми, передовсім формально-візуальними ознаками, яких набагато більше, приховується ціла система і більш-менш символічно-стабільних, і ситуаційних та й зовсім непередбачуваних складових змісту п'єси, багатоманіття їхніх ознак та особливо функції, які в принципі відрізняють авторське мовлення драматурга від мовлення творців лірики та епосу. Спробуємо зупинитися хоча б на найважливішому.

Так, назва п'єси, окрім усіх можливих і відомих нам функцій назви твору

художньої літератури взагалі, повинна б мати ще й більш-менш чітко визначений трагедійний, комедійний, трагедійно-комедійний чи драматичний тип розвитку й розв'язки основного конфлікту і характерів основних дійових осіб твору, адже одразу вслід за назвою (у кращому випадку) йде таке жанрове визначення, яке настроює будь-якого реципієнта на трагедійний, комедійний чи драматичний тип атмосфери й ідейно-естетичного потенціалу відповідно: на співчуття (аж до катарсису, наявність і силу якого дуже високо цінував Арістотель), на кепкування над чимось віджитим і застарілим або на складні, а може, й глибокі роздуми, але перш за все – на співпереживання тим дійовим особам драми, які, на думку драматурга й самого реципієнта п'єси (чи вистави), на те заслуговують.

Отже, тільки майстерною назвою й естетично зрілим визначенням жанру п'єси драматург не просто спілкується з реципієнтом його твору, а й більш ніж активно та помітно спрямовує його подальші рецепції на потрібний авторові настрій, стан і тип переживання й осмислення всіх складових тексту й змісту та естетичної сутності й цінності твору.

Не менш цікавим, багатоманітним за змістом, формою, ознаками й особливо функціями може бути і монологічне мовлення дійової особи. Так, монолог може бути солілоквічним, тобто яскраво вираженим внутрішнім, саме таким, у змісті та в процесі виголошення якого дійова особа розкриває її душу.

Солілоквічний монолог дозволяє авторові звертатися безпосередньо до реципієнта з таким довірливим (якоюсь мірою сповідальним) роздумом, який дає можливість викликати і в читачеві (слухачеві) міркування і над самим собою, і над своїми намірами-бажаннями, думками та діями, розкривати і його власний внутрішній світ – на добротворчу чи злотворчу його спрямованість, завдяки чому й породжується той суголосний з героєм твору стан, який давно вже прийнято називати катарсисом.

І хоча такий монолог виголошується дійовою особою (краще автором) зверненим не безпосередньо до реципієнта (чи аудиторії), умовна «замкнутість» дійової особи в самій собі у даному розі ще більше привертає увагу реципієнта – він поставлений драматургом у стан людини, яка нібито «підслуховує» щиру й

правдиву сповідь героя чи антигероя (саме вони частіше всього виголошують такого типу монологи) або й будь-якої іншої дійової особи.

Цей тип монологу настільки вагомий і помітний реципієнтом, що Ю. Борев у словнику «Естетика. Теорія літератури» «солілоквізм» (і як принцип, і як різновид монологічного мовлення) розглядає як окремий, дуже особливий і важливий різновид прийому мовлення у творі драматургії [33, 419]. Саме Ю. Борев визначив, що солілоквічний монолог *«дає можливість акторові в п'єсі не лише говорити до аудиторії»* про найпотаємніші їхні наміри й про спрямованість цих намірів і *«...про мотиви та причини, саме такої спрямованості своїх рішень»* [33, 419]. Цей автор бачить солілоквічний монолог, як правило, глибоко осмисленим, а тому найбільш свідомим.

Інші типи й різновиди монологів (монолог-тужіння, монолог-роздум, монолог-голосіння, монолог-інохарактерстика, монолог-сумнів та ін.) як форми монологічного мовлення й спілкування автора з реципієнтом при допомозі дійової особи потребують, звичайно, окремих і спеціальних досліджень, але вже самі назви цих явищ указують, як бачимо, на найсуттєвіші художньо-сугестивні функції й можливості кожного з них. На цьому етапі важливо зрозуміти, що будь-які монологи п'єси – це дійсно, перш за все, авторські форми не простого спілкування з реципієнтом, а скоріш впливу на його психіку (на чуття, інтелект і навіть на волю та пам'ять).

Узагалі внутрішній монолог – це такий різновид монологічного мовлення, при якому дійова особа говорить про будь-які свої переживання, думки й бажання, але не розкриває ні намірів творити добро чи зло, ні будь-яку (добротворчу чи злотворчу) спрямованість свого внутрішнього світу на позитив або негатив. У такому типі монологічного мовлення домінує здебільшого прийом констатації прихованих (від інших дійових осіб) почуттів, емоцій чи думок. Саме таким монологом драматург може хіба що «зацікавити» реципієнта та підштовхнути його до самостійних роздумів над сутністю й характером дійової особи, але більшість реципієнтів схильна сприймати все сказане в «готовому» (виношеному самою дійовою особою) вигляді – навіть безвідносно до добра і

зла, ідеалу й антиідеалу, позитиву й негативу, адже в трагедії реципієнт шукає зразок високого, у комедії – приклад торжества над низьким, а в драмі – і пошук високої правди та протилежного, і боротьби між високим і низьким, між прекрасним і огидним, а врешті-решт – між добром і злом.

Та при вивченні мови й мовлення в п'єсі дослідники традиційно звертають увагу перш за все на діалоги. Може, саме тому сьогодні вже всі основні ознаки формозмісту, функції й типи діалогів п'єси досліджено, можна сказати, досить ґрунтовно (Д. Баранник), але більшість із цих досліджень здійснили мовознавці. А ось художньо-комунікативні, естетичні й етичні функції діалогів у творі драматургії вивчені не повністю.

Так, у працях В. Волькенштейна «Закони драматургії» (1925), П. Данилка «Мова дійових осіб драматичного твору» (1956), В. Лагутіна «Проблема аналізу художнього діалогу» (1991), І. Нестерова «Діалог і монолог як літературознавчі поняття» (1998), Н. Слюсар «Діалог і монолог як структурні складники тексту п'єси І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького» (1999), С. Хороба «Українська і західноєвропейська експресіоністська драма: поетика діалогу і реплік» (2003), Л. Чернікової «Поетика історичної драматургії Івана Карпенка-Карого: романтичний дискурс» (2003) та ін. досить рідко акцентувалась увага саме на типах і особливо формах спілкування драматурга й дійових осіб з різними типами реципієнтів: окремо – з читачем, глядачем та особливо зі слухачем. Тут маємо лише окремі висловлювання.

Так, І. Нестеров у статті «Діалог та монолог» визначив *«редукований діалог»* – це *«діалог із півслова»*, побудований на основі здогадок [46, 76]. Ю. Борев діалог розглядає не просто як «драматичний прийом», оскільки, на його переконання, він може мати й такі важливі функції спілкування між дійовими особами: «логомахія» (балаканина, спрямована на затягування часу), «псевдодіалог» (таке показове спілкування у формі діалогу, у процесі якого дійові особи не виявляють ні позицій, ні антипозицій), «діалог-діатріба» (нестримано-зловивий або агресивний, тобто такий, репліки якого дійові особи супроводять небезпечними й агресивними жестами, нападами одного на іншого),

«фатичний діалог» та відомі й вивчені вже – «евристичний діалог», «інформаційний діалог», «карнавальний діалог» (зокрема «сатурналії» та «меніптени»).

І. Зайцева помітила й таку функціональну відмінність діалогів у творах прози та драматургії: *«Якщо в художній прозі діалог є однією із складових частин тексту, то у творі драматургії діалог – головна частина, яка домінує у художньо текстовій частині п'єси»* (виокремлення жирним шрифтом авторське) [118, 156]. Більше того, дослідниця акцентує увагу і на тому, що діалог, розповсюджений у сфері усного спілкування, суттєво відрізняється від діалогу в п'єсі та що саме на це й розраховує драматург, пишучи твір для сцени, на чому наголошувала ще у 1977 році Т. Вінокур («Про мову сучасної драматургії»). Але І. Зайцева висловила це значно чіткіше: *«діалог на сцені, відтворюючи діалог у житті, ... є частиною авторського задуму»* [118, 158], сутність якого полягає в тому, щоб не тільки розкрити характери й справжню цінність співучасників діалогу, а й достатньо чітко настроїти (схилити) реципієнта на ту чи іншу позицію – звичайно, передовсім на позицію (сторону) героя або просто позитивної (з точки зору автора) дійової особи.

Оскільки діалог драматургічного твору має цілий ряд відмінностей від діалогів у поезії, прозі й від діалогів із життя, Р. Будагов у праці «Про сценічне мовлення» (1984) спробував дати останнім двом типам діалогів такі характеристики: *«1) діалог на сцені може бути розтягнутим, що є не обов'язковим для діалогу в житті; 2) автор п'єси його заздалегідь обмірковує, а в житті таке явище відбувається дуже рідко; 3) діалог обов'язково розвиває дію і різними шляхами з'єднується з іншими діалогами у п'єсі; 4) драматичний діалог не може не рахуватися з правилами часу, ритму і темпу»* [39, 212].

У літературознавчих словниках і тлумачниках рясніють визначення поняття «спілкування». Так, у психологічному словнику за редакцією професора В. Войтки спілкування розуміється як *«вид спільної діяльності людей, який полягає у взаємній передачі повідомлення один одному, контактах, взаємодії з метою розв'язання певного завдання»* [160, 159]. Але цей автор не говорить про

те, що окремі висловлювання процесу діалогічного спілкування далеко не завжди будуються з урахуванням причин, умов, мотивів розмови їхніх спілкувальників і цілей їхніх реплік, а то й промов; не йде мова і про реакції на кожну з реплік чи відповідей.

Про це детальніше пише М. Бахтін, який помітив, що окремі висловлювання спілкувальників можуть або складати *«...реальні одиниці інформації та мотивації, які чітко відмежовують переходи та зміни мовленнєвих суб'єктів, тобто так чи інакше вказують на завершення репліки і на необхідність передачі слова іншому спілкувальнику»*, або ще й виявляти всякі інші наміри, плани, погрози, підступи і т. ін. [11, 407–408].

Оскільки майже кожне висловлювання в діалозі п'єси обов'язково має містити в собі ще й звернення до іншого конкретного спілкувальника, воно повинне бути й більш-менш чітко адресованим – тільки за такої умови репліка діалогу, на думку М. Бахтіна, буде пов'язаною з репліками співрозмовника «природно»; і найприроднішими він бачив такі: *«...питання-відповіді, ствердження-заперечення, ствердження-згоди, накази-виконання та інше»* [11, 407].

І. Зайцева в пізнішій праці («Поетика сучасного драматичного дискурсу», 2002) обстоює думку про те, що репліки, будучи найменшими структурно-семантичними компонентами діалогу, *«найтісніше пов'язані одна з одною за формою і за змістом: зміст повідомлення, який вміщено у діалозі, витікає із того, як поєднуються репліки-висловлювання, а не із змісту кожної з них...»* [118, 147–148]. А оскільки саме так обмежувати коло зв'язків не варто, дослідниця сповна логічно говорить, що характер взаємостосунків реплік у складі діалогу п'єси може залежати й від авторських намірів, задумів і навіть коментарів, тобто від змісту ремарок. А коли пригадати, що в діалогах твору драматургії відбувається майже постійна зміна суб'єктів мовлення й спілкування, то слід сказати: лише в одному діалозі можна зустріти не один, а кілька мовленнєвих суб'єктів і всі вони можуть бути активними і навіть по-своєму агресивними або такими, які впродовж одного діалогу міняють свій

характер – від пасивного до активного, від активного до агресивного чи навпаки. А це значить, що не кожна репліка діалогу виражає стійку позицію одного й того ж спілкувальника, що кожною окремою реплікою спілкувальник (та ще й на кожному етапі розвитку конфлікту) досить чітко виражає його «мінливу» позицію, лише репліки діалогу між героєм та антигероєм повинні бути й природними, й досить стійкими (особливо в трагедіях і комедіях), щоб автор зміг досягти максимальної ефективності його «сугестії» реципієнта.

Своєрідними складовими частинами діалогу нерідко виступають і «хіатуси», тобто такі особливі й досить довготривалі паузи (й у середині реплік, й особливо між репліками), які вживаються для підкреслення важливості й уже сказаного, й того, що буде сказане після паузи, для нагнітання чуттєво-мисленнєвих напружень і станів тощо.

Проблему спілкування драматурга з реципієнтом у процесі спілкування учасників діалогу порушують і деякі інші дослідники.

Так, на думку Н. Ніколіної, *«значна концентрація ремарок, які входять і супроводжують мовлення дійової особи, показує, що для розкриття внутрішнього світу саме цієї дійової особи необхідний «голос» автора»* [228, 207], і цей «голос автора» і в діалозі, і особливо в полілозі зацікавлює сьогодні чи не найбільше.

На особливості діалогічного мовлення взагалі й такого типу мовлення в п'єсі зокрема звертали увагу й мовознавці, й літературознавці. Тут розв'язано вже багато проблем і знайдено багато відповідей на конкретні питання. Та чомусь питання про теорію спілкування як основу діалогічного мовлення п'єси спеціально не розв'язано.

А в «Літературній енциклопедії» (1930), зокрема в статті «Діалог» Я. Зунделович звернув особливу увагу на такі ознаки і функції діалогів, які свідчать, що саме діалоги є найбільш поширеними, а тому, може, й основними формами людського спілкування.

П. Данилко в статті «Мова дійових осіб драматичного твору» (хоча й дещо побіжно) торкнувся питання «спілкувальних» функцій як окремих реплік, так і

драматичного діалогу взагалі [98]. Приблизно в той же час з'являється дисертація Д. Баранника «Питання мови драматичного твору (на матеріалі п'єс І. К. Тобілевича, М. Л. Кропивницького і М. П. Старицького)» [15], у якій автор пояснив і самі принципи побудови діалогів п'єси, і деякі основні способи їхньої побудови: *«Для того, щоб організований у симетричній послідовності ряд словесних реакцій ніс драматичне навантаження з точки зору відображення активних конфліктних відносин між учасниками діалогу, кожне окреме висловлювання дійової особи обов'язково повинно бути побудоване за принципом функціональної двоплановості»* [15, 5–6]. Там же дослідник визначив і те, що «двоплановість» діалогу може реалізуватися у формах різних типів реплік.

Так, він помітив, що репліки більшості діалогів п'єс І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького і М. Старицького або ж спрямовані на нейтралізацію чи заперечення змісту висловлювань співрозмовника, або на логіку, а тому обов'язкову й навіть неминучу відповідь на його запитання; і вже значно рідше – на виголошення інформації у формі іносказання чи підтексту, засобами семантичних замінів, нашарувань і зрушень тощо.

М. Бахтін у праці «Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування» (1972) зазначав: *«Діалог за своєю простотою та чіткістю – це класична форма мовленнєвого спілкування. Кожна репліка, якою б короткою й уривчастою вона не була, володіє специфічною завершеністю, виражає певну позицію мовця, на яку можна відповісти і зайняти відповідну позицію щодо неї»* [11, 407]. Та й С. Владимиров у праці «Дія в драмі» (1972) стверджував: *«...основою двоплановості мовленнєвої будови драми залишається поєднання діалогу та ремарки»* [58, 139].

Окрім того, такі вчені ХХ століття, як М. Бубер, Ф. Розенцвайг, Е. Левінас, Ю. Тішнер, визначаючи діалог основою міжлюдського співіснування, сформулювали своєрідну «філософію діалогу». Проте, саме М. Бахтін сформулював концепцію діалогічного спілкування як концепцію одного з жанрів людського мовлення взагалі, як одну з *«...постійних і типових форм висловлювання»*, предметом якої *«стали два основні типи висловлювання: примарне, просте, яке*

люди практикують у приватному спілкуванні» [11, 409].

А. Ткаченко підкреслює те, що внутрішньою якістю драми є наявність *«повноголосої мови, з якою персонаж-актор має вступати у діалог з партнерами й водночас монологічно апелювати до глядачів. Завдяки такому поєднанню мова у драмі набуває особливої художньої енергії»* [320, 100], або *«енергії спілкування»*.

С. Вайман у праці «Драматичний діалог» (2003) вводить таке поняття, як *«парасловесний діалог»*, тобто діалог, у *«якому поряд зі словом, на рівних з ним, беруть участь жести, рухи тілом, міміка, інтонація, причому беруть участь активну. У такому діалозі слово може втрачати керівну роль»* [44, 20]. Автор стверджує також, що *«...діалог, проростаючи у динамічні сюжетні лінії, все більше продукує повноту художнього, людського змісту драми...»* [44, 66].

С. Бройтман у підручнику «Теорія літератури» (2004) чітко вказував на те, що: *«...словесно композиційною формою мовлення драми є мова, більш синкретична за своєю суб'єктивною структурою, ніж нарація...»* [315, 88], а тому всі репліки моно-, діалогі чи полілогу надзвичайно пов'язані і між собою, і з контекстом взагалі.

Відомо, що лише один діалог може скласти змісто-форму цілого твору, а ряд таких творів – окремий жанр драматургії. Так, наприклад, Семен Дівович лише на одному діалозі побудував весь твір «Розмова Великої Росії з Малоросією», І. Некрашевич – інтермедію «Ярмарок» і т. ін.

Перші найпростіші спроби диференціювати й класифікувати діалоги та полілоги за їхніми основними функціями спілкування показують, що діалоги призначаються перш за все для спілкування двох, здебільшого, антагоністично чи не антагоністично, гармонійно чи дисгармонійно, але обов'язково протилежно настроєних дійових осіб, однієї особи і групи людей (з однією, але протилежною позицією), двох груп дійових осіб з двома протилежними позиціями.

І якщо монологи – це, передовсім, унікальні форми спілкування автора з реципієнтом, одночасно дійової особи з самою собою й уявними особами; і якщо

діалоги – це ще більше унікальна форма спілкування автора з реципієнтом (від імені двох дійових осіб, однієї дійової особи й групи дійових осіб, двох груп дійових осіб з двома переважно протилежними чи хоча б несхожими позиціями), то полілог – це скоріш надзвичайна форма спілкування всіх з усіма, а з допомогою цієї формули – і, звичайно, з реципієнтом. Монолог так чи інакше підпорядкований законам категорії діалогічності, а тому має здатність утрачати свої демаркаційні структурні характеристики щодо діалогу. Але зі спілкувальними формами й функціями полілогів варто розібратися дещо детальніше. Більше того, полілоги – це, як правило, форми з'ясування спілкувальниками їхніх окремо взятих позицій і пошук єдино правильного, а частіше всього – прийняттого для всіх чи для більшості рішення тієї чи тієї проблеми, ряду проблем тощо.

У 1863 році Густав Фрайтаг («Техніка драми») писав: *«...розмова, в якій три учасники, має свої особливості. Третя особа стає нерідко посередником між двома іншими або ж суддею, перед яким кожен викладає свої докази. Інколи третя особа виступає як прихильник одного із них»,* або *«прагне протиставити свою волю кожному»* з них чи їм обом [371, 156]. Так фактично розпочалася наукова розмова про полілог.

Питання про «голос автора» досить добре «вкоренився» в українському літературознавстві. До нього зверталось не одне покоління драматургів і драматургознавців. І все-таки основною функцією кожної репліки і монологу, і діалогу та полілогу (в абсолютній більшості випадків) було, є й буде вираження внутрішнього світу кожної з дійових осіб, її позицій чи поглядів, знань і переконань, почуттів, думок, емоцій, принципів буття, – одним словом, самої сутності людини, її особистого «Я» в будь-якому соціально-побутовому, суспільному чи іншому оточенні.

Лише в такому баченні репліка кожного учасника моно-, діа- чи полілогу може стати справжнім «витвором» і автора, й окремої дійової особи, й усіх співучасників полілогової ситуації. Зовнішнє оформлення п'єси, її структурно-композиційна архітектоніка постають смислоформувальними одиницями

реплікованого тексту. А характер і своєрідність реплік моно-, діалогової та полілогу залежать від багатьох чинників, але передовсім від таких: від теми й тематики, від рівня свідомої діяльності автора й учасників співрозмови, взаємодії, співпраці чи протидії, від форми й сутності ставлення один до одного, до «інших» (присутніх чи й відсутніх при розмові) тощо. До того ж, кожна окрема репліка залежить майже від усіх інших, тобто її місце ієрархізоване: кожна наступна репліка синтаксично чи смислово обов'язково залежить від попередньої. Репліка в діалозі – це, по суті, комплексна одиниця, яка охоплює фізіологічну й психологічну активність дійової особи. Майже все те ж саме можна сказати про репліки в полілозі, але на цей раз і позиції та наміри автора (як, до речі, і кожної дійової особи) можуть не тільки слабнути й навіть зовсім губитися в «плюралізмі» світобачень, а й зливатися в ньому. А тому авторові важливо вміти постійно тримати себе й усіх дійових осіб у надвисокій напрузі, у чіткій цілеспрямованості кожного співрозмовника та співучасника подій, якими б відмінними не були родо-жанрові й інші особливості твору, оскільки саме полілог завжди був і є найбільш напруженим моментом твору драматургії, а кожна окрема репліка полілогу набирає небаченої навіть у монологічній ваги, вона дійсно стає особливим засобом характеротворення.

Суто полілогічне мислення автора й таке ж мовлення дійових осіб не стало й не могло стати найбільш поширеним у творах драматургії вже тому, що для нього потрібні масштабні театральні сцени, багаточисленні авторські трупи. Навіть тоді, коли драматурги все-таки вдавалися при написанні п'єс до різних типів полілогічного мислення дійових осіб, кількість учасників саме таких способів співрозмов була й малочисельною (3–5 дійових осіб), й нерідко такою, до якої залучались або фрагментарно-безіменні люди, або вони так виголошували (чи викрикували короткими словосполученнями чи реченнями) свої позиції, що їх уловлювали хіба що дуже уважні й інтелектуально підготовлені реципієнти – плюралізм поступово, таким чином, зводився до примітивного багатоголосся, кожна окрема репліка якого вже виражала не стільки позицію мовця, скільки його згоду з кимось із головних виразників і

думок, і позицій. Хоча насправді (як це здавна було традиційним для українців – від віче до рад) полілогізм був вираженням того плюралізму, який мав обов'язково переважно шляхом голосування вирішувати будь-яку проблему однозначно.

Саме тому полілогічне мовлення, якщо воно з'явилося у п'єсі, частіше всього ставало базовим і вирішальним фактором змісту й цілей спілкування. Полілогічні стосунки й співвідношення дійових осіб можуть зав'язуватися і між персонажами прозових творів. У п'єсах же автор (як справжній творець полілогу) нібито максимально відчужується й від конкретної колізії, й від максимально гострої (здебільшого – кульмінаційної) події твору, але це лише поверхове враження від неуважного прочитання низки різнопозиційних реплік – насправді саме автор робить так, щоб реципієнт ніби сам прийшов до висновку, яку саме репліку (а отже, й позицію) треба вважати найважливішою і до якого саме рішення мають прийти учасники полілогічного мовлення. Позиції й репліки чи думки (а то і просто викрики незгоди) інших учасників полілогу не тільки створювали враження, а й втілювали насправді прадавній, плюралістично-демократичний характер мислення, мовлення й діяння українців.

І вихідні позиції тих, хто спілкується у формі полілогу, і форми їх вираження відрізняються від того, як це здійснюється в діалогах. Навіть сама організація полілогічного мовлення зовсім інша: по-перше, утрачається неминуча в діалозі почерговість реплік і «антиреплік», тобто відсутня будь-яка стабільність і логічність, а натомість з'являються алогізм (часом повний) і дисбаланс міркувань; по-друге, зовсім по-своєму вибудовується система (точніше б сказати – безсистемність) обґрунтувань дійовими особами власних позицій, думок; по-третє, постійно зміщуються домінанти позитивів і негативів, цілеспрямовань тощо; по-четверте, стабільна двополюсна система зіткнень дійових осіб перетворюється в рухому й дуже часто невизначену (саме в цьому плані).

Якщо «творцем» монологічного спілкування дійової особи з реципієнтом є вона сама, у співрозмовника діалогу – його диктиум, а тому цей співрозмовник

«творить» свою репліку під впливом саме свого спілкувальника-противника, то в процесі полілогічного мовлення кожен учасник полілогу кожен репліку може «творити» й виголошувати і сповна спорадично («на свій розсуд», «на всяк випадок» і т. ін.), під безпосереднім впливом змісту репліки того учасника, який говорив перед ним, звертався до нього тощо.

Тобто кожна репліка полілогу – це не просто особливий «витвір», а й багато в чому наслідок групового, колективного мислення й мовлення дійових осіб, результат тієї соціальної ситуації, у якій діють учасники полілогічного спілкування. До того ж, у процесі саме такого мовлення можливі й реакції промовців і на тих присутніх, але «безголосих» чи «декоративних» осіб, які можуть реагувати (або й не реагувати зовсім, чим особливо збуджувати присутніх) і які нібито й не діють на учасників полілогу. Сутність полілогу складає перетин кількох тем в обговоренні, складність лінійного розгортання і взаємодії реплік, перебиви намірів і стратегій дійових осіб, лаконічність побудови реплік, їх особливе експресивне забарвлення. Полілог у творі драматургії виконує одну з найважливіших функцій – закладає поведінкові риси характеру дійових осіб.

Лише все це разом може «породити» і сам полілог, і полілогічну ситуацію (чи навпаки – саме така суспільна ситуація може детермінувати полілог). Тобто незаперечним є те, що серед учасників полілогічного мовлення п'єси обов'язково (або як правило) знаходиться така дійова особа («медіатор», «підбурювач»), яка провокує, організовує чи веде учасників полілогічного мовлення до певної цілі чи до бажаного їй результату, налаштовує їх на ту чи ту форму реплік і полілогу в цілому й, головне, на досить чітко визначений пафос і дух розмови. Усе це є підтвердженням того, що своєрідність полілогу справді залежить і від характеру суспільної ситуації, і від тематики й ідеологічної позиції більшості його учасників, і від ставлення співучасників полілогу один до одного та особливо до їхніх позицій, думок і дій («проти» чи «за» які говорять співрозмовники полілогу). Тобто зміст, форма («пластика»), ознаки, функції (а отже, й контекст) кожної окремої репліки полілогічного спілкування і, звичайно,

наміри та плани її промовця можуть бути явищем надзвичайно вагомим і складним. Полілог узагалі, модифікуючись, утворює досить рідкісні форми й різновиди. При збільшенні учасників полілогічного спілкування такої ж ситуації сам полілог одразу збагачується все новими й новими якостями, наповнюється багатогранністю людських стосунків: від примітивних і майже нічим не обґрунтованих непорозумінь та неприязні між спілкувальниками до безпощадного й антигуманного антагонізму осіб, соціумів, народів, які можуть породжувати повний різнобій протистоянь і навіть хаос у суспільстві.

Отже, можна сказати, що в основі змісту, форми, ознак, функцій одноосібних, бінарних і більш складних схем позицій, опозицій і плюралізму мислення, мовлення й діяння людей чи суспільних сил як спілкувальників у принципі визначаються ще до початку їхнього мовлення й діяння – ще при виборі однієї з цих трьох форм.

2.2. Мікропоетика п'єси як система текстуально-сміслових засобів, прийомів і блоків та способи їх використання автором

Простежуючи й характеризуючи процес формування категорії «поетика», постійно натикаєшся і на помітну складність та специфічність драматургії взагалі й п'єси зокрема, і на специфіку самого процесу еволюції поезики п'єси.

Так, ще в найдавніші часи в різних народів по-різному складалось те, що потім (і тепер) називатиметься «текстом п'єси» і «текстом вистави»: у стародавніх греків і римлян в основу такого твору клалися передовсім не стільки самі по собі слова, а скоріш усього вербально виражені дії, а потім уже думки й позиції (а нерідко й сказання, щось на зразок переказів чи спогадів) дійових осіб; виражені переважно у формі хорového співу погляди й оцінки дій і висловлювань протагоніста та його прибічників, і лише потім усе останнє. Деякі помітні, але не такі вже й принципові зміни в тексти п'єс уносили буколіки, які виникли на межі IV–III ст. до н. е., тобто в той час, коли найдавніша *«антична комедія вже не давали нових блискучих зразків...»* [263, 130].

Стародавні азіати своєрідним «ядром» твору такого типу вважали «словесні партії» героїв та антигероїв, характери яких (як і більшості дійових осіб) не стільки «виражалися», скільки традиційно й стабільно констатувалися уже в самій зовнішності – у масках, у таких же всім зрозумілих рухах і жестах. Упродовж III ст. н. е. у свідомості китайців повністю утвердився принцип «домінанти форми над змістом» [190, 298], а тому найважливішими ознаками поетики китайської п'єси того часу стали не лише «наявність арій та пантомімних партій...», які виражали «основні почуття та роздуми дійових осіб», а й бездоганна «техніка діалогу, складні правила віршування і композиції...» [144, 16–20].

Європейці часів Середньовіччя, Відродження та Просвітництва поступово, але аж до канонізованої стабільності максимально наближали мовлення й переважно вербальні дії (тому й дійових) осіб до мовлення й діяння реальних людей; цей принцип зберігався навіть тоді, коли драматурги намагалися передавати в містеріальних драмах думки й дії небожителів, надаючи їхньому мовленню ознак стилю «високого». При цьому по-своєму закодовані (точніше – дуже прозоро подані) в масках образи й риси характерів дійових осіб стали констатуватися словами уже при переліках дійових осіб.

Ще пізніше європейські (й зокрема українські) драматурги та драматургознавці почали помітно заглиблюватись у процес і сутність людини реальної, навіть приземленої, і, не відкидаючи досягнень їхніх попередників, акцентували увагу на рецепції й психології дійової особи, для чого їм довелося глибоко й широко розробляти проблему індивідуально-монологічного мислення.

А вже в XIX й XX ст., як було сказано вище, поетика твору літератури стала сприйматися й вивчатися як складана система (точніше система систем), оскільки на сьогодні вже чітко розрізнено поетику тексту і змісту та поетику komponування. У даному разі залишається відповісти на ряд конкретних питань: 1) яке місце й чому в літературознавстві XIX й XX століть відводиться поетиці драматургії?; 2) чи можна розглядати поетику тексту п'єси як її мікропоетику, а поетику відкритого перш за все змісту п'єси (як для діячів театру так і для

читачів) – як її макропоетику?; 3) які складові мікро- і макропоетики п'єси й поетики її komponування є визначальними і такими, що втілюють у собі не лише ознаки й специфіку виду літератури, а й природу спілкування автора з театром і читачем, а дійових осіб між собою – вищу призначеність такого виду художньої творчості взагалі?

Звичайно, кожен творець концепції поетики так чи інакше бачив це явище по-своєму системним: лінгвісти – системою лінгвістичних складових, творці психопетики – системою виявів психіки і т. ін. І все-таки проблема системного вивчення системи складових поетики твору, творчості (манери), стилю й нарешті жанру дуже довго залишалася не розробленою.

Так, ще в 1946 році Г. Винокур у праці «Лінгвістика та поетика» сформулював цю проблему так: *«методологічні питання знову-таки займають першочергове значення у найсучасніших роботах з поетики. Це, звичайно, природно, оскільки коло теоретичних побудов у галузі молоді наукової поетики ще не замкнулося – ще немає стрункої методологічної системи»* [55, 58]. З того часу минуло більше шістдесят років, але у вітчизняному літературознавстві питання вивчення поетики як системи в основному дискутуються. Навіть згадані в попередньому розділі праці М. Кодака, Г. Клочека остаточно не систематизували всі складові поетики, оскільки в центрі уваги названих дослідників постали лише кілька найважливіших складових змісту, а власне текстові та композиційні аспекти поетики залишилися на іншому плані.

Ще складнішими виявилися справи в галузі поетики творів драматургії, де, здавалося б, від «Поетики» Арістотеля до сотень теоретичних поетик класицизму (заслуга якого *«полягає в тому, що він утвердив уявлення про драму як про високе і складне мистецтво, що має свої закони»* [370, 14]) зроблено справді дуже багато.

Ще Арістотель турбувався про характер поєднання смислів, слів, словосполучень і, звичайно, думок у потоці речень на лінії синтагматики: *«якщо драматург поставить підряд характерні висловлювання, прекрасні висловлювання і думки...»*, то трагедія виграє від того *«більше і швидше»* [12,

354]. Так було вперше виражено чи не найважливіший з принципів комбінування складових тексту трагедійної п'єси – необхідність постійної градації смислів і високопафосних думок, які не просто «забарвлюють» весь твір «високим пафосом трагізму», а й породжують у свідомості (чи навіть у підсвідомості) реципієнта стан катарсису. Ось чому Арістотель цінував таку «розумність» автора й особливо дійових осіб, оскільки саме вони з їхнім умінням говорити про саму сутність причин і «обставин справи», з умінням не завжди відверто висловлювати їхні прагнення й цілі надзвичайно загострюють і процес мислення, і ступінь впливу один на одного словом.

Заговоривши у 24-му підпункті про особливості п'єси-епопеї і п'єси-логії, Арістотель неминуче зіткнувся з необхідністю осмислити такі першочергові завдання тексту твору драматургії, як словесні виклики глибоких і багатогранних роздумів реципієнта над провиною (чи помилкою) й стражданнями героя трагедії, доводити почуття огиди її антигероя до повної зневаги антигероя комедії. І особливо складними ці завдання видавалися мислителіві в текстах тетралогій.

Виходом з цієї непростої ситуації Арістотель, як і його сучасники, вважав перш за все заміну темпоритмів («метру»): у тетралогії (точніше – у перших трьох п'єсах) мали домінувати гекзаметри і поступове *«словесне розгортання масштабних подій»*, а в комедії – ямби й швидка мінливість словесно виражених настроїв [12, 362–263].

Ю. Скалігер в «Поетиці» 1562 року, підтверджуючи думки Арістотеля, назвав усе це майстерністю драматурга: *«у драматичній поезії форма виражена у розташуванні слів, у ритмі, фігурах і барвах мови»* [183, 59]. Сумніви в істинності щойно сказаного особливо відчутними стали в 1601 році, коли своєрідний теоретичний диспут виник після появи трагікомедії італійця Джовані-Батіста Гваріні «Вірний пастух» і написаного драматургом на її захист більш ніж переконливого трактату «Компедіум про драматичну поезію» (1601), у якому було остаточно обґрунтовано право на існування такого жанру, як «трагікомедія» (тобто драма). Гваріні радив письменникам дотримуватись не

стільки змішування темпоритмів текстомовлення трагедії та комедії, скільки міняти пафос п'єси. Відмовився від диференціювання жанрів іспанський драматург Лопе де Вега, який у трактаті «Про нове мистецтво писати комедії в наш час» (1609) досить безуспішно пробував спростувати класицистичну поетику взагалі.

Лопе де Вега, заперечуючи канонічну стійкість жанрового стилю драматургії та єдність у її творах місця й дії, дав загальну характеристику можливостей різних засобів мовлення й діяння в іспанській комедії (тут і далі текст подається у перекладі О. Румера): *«А я себя на всю страну ославил Тем, что комедии писал без правил. Кто пишет с соблюдением законов, На голод обречён и на бесславье. Нет нужды соблюдать границы суток, Хоть Аристотель их блюсти велит. Но мы уже нарушили законы, Перемешав трагическую речь, С комической и повседневной речью. В кратчайший строк пусть действие проходит»* [368, 94–95]. При цьому він ще й перераховує конкретні мовні засоби написання комедії: *«Полезны восклицанья, обращенья И возгласы, сомненья»* [368, 99]. Дещо пізніше (1642) про відмову від обмежень драматургів тісними рамками граматики писав Бен Джонсон у трактаті «Нотатки або спостереження за людьми і явищами...» [184, 196]. Проти тлумачення Аристотелевих і Горацієвих правил написання творів драматургії виступав у 1660 р. П'єр Корнель із «Міркуваннями про користь частин драматичного втору»: *«На наше горе, Аристотель і Горацій писали досить туманно, а ті, хто коментував їх праці, виступали або як граматики, або як філософи, а тому знайомство з їхніми працями робило нас освіченими, але не вказувало, як досягти драматургові успіхів у найголовнішому – у якості драматичних творів»* [184, 362]. Англійський теоретик драми Джон Драйден («Есе про драматичну поезію», 1668) довершеність майстра драматичної поезії бачив в умінні *«приховувати свої прийоми»* [184, 234]. Та навряд чи це стосується або тільки тексту, або лише змісту поетики komponування – мова велася перш за все про той комплекс прийомів, який можна осягнути після вивчення окремо й разом поетики тексту і змісту та поетики komponування; лише після того буде

зрозумілим його словосполучення *«добре зроблена п'єса»* [184, 566].

Йоган Крістоф Готшед (*«Досвід критичного мистецтва і поезії для німців»*, 1730) від твору драматичного мистецтва вимагав дотримання правил трьох едностей, поділу жанрів драматургії на *«високі»* й *«низькі»*; він стверджував, що необхідно заборонити монологічне мовлення, оскільки воно не дає можливості розкрити характер дійової особи в русі [72, 60]. Д. Юм наголошував у трактаті *«Про трагедію»* на тому, що в центрі п'єси треба поставити те, що породжувало *«естетичну насолоду»* реципієнта. Він стверджував, що твір драматургії – явище суперечливе, оскільки *«з одного боку, є витвором письменницької фантазії, а з іншого – вказівкою на реальні події дійсності»* [72, 67].

Російський драматург О. Сумароков у трактаті *«Епістола про віршування»* (1776) також здійснив спробу розглянути *«закони й силу драми»*, закликавши авторів драматичної поезії: *«у віршах не бряжчати порожніми словами, / Сказати треба лише те, що дише почуттями»* [370, 95].

Значними здобутками зарубіжної й вітчизняної лінгвістичної поетики (Г. Винокур *«Лінгвістика і поетика»*, 1946; Р. Якобсон *«Лінгвістика і поетика»*, 1960; В. Виноградов *«Стилістика. Теорія поетичного мовлення. Поетика»*, 1962; В. Гак *«Лінгвістика тексту»*, 1976; автори збірника наукових праць *«Лінгвістика і поетика художнього тексту»*, 1979) здійснено той особливий внесок, у процесі формування якого остаточно визначилися найважливіші принципи лінгвістичного аналізу художнього твору взагалі й п'єси зокрема (окрім колективної праці А. Нікітіної, М. Пентилюк, Л. Сугейко *«Лінгвістичний аналіз драматичного твору»* (1997) і праць М. Крупи *«Лінгвістичний аналіз художнього тексту»* (2004), М. Михайлова *«Теорії художнього тексту»* (2006), Н. Ніколіної *«Ознаки художнього тексту»* (2007) та ін.).

Дослідниками цього напрямку поставлено багато завдань, але найважливішими з них є: по-перше, необхідність вивчати кожен елемент і компонент тексту п'єси; по-друге, дослідник завжди повинен пам'ятати: будь-який *«художній текст – це складна за своєю організацією система»* [228, 12], оскільки хоча б одна зі складових цієї «системи» обов'язково *«має значення»*

організуючої домінанти, панує над іншими і підпорядковує їх собі» [228, 19], а всі останні «підпорядковуються» домінуючому елементові або служать хоча б «декором» для основних подій, своєрідним «другим» (або і якимось іншим) «планом вираження» (якоїсь складової змісту – С. К.) літературного твору» [228, 19].

Г. Винокур у праці «Лінгвістика і поетика» стверджував: *«Поетика вступає у свої права кожного разу тоді, коли лінгвістичне дослідження наштовхується на явища говоріння, обумовленого поетичним завданням і поетичною функцією... звідси впливає й те, що поетика має своїм предметом не тільки «поетичний твір», де моменти поетологічні у нашому розумінні превалюють над іншими, а саме ці поетичні моменти, які можуть, звичайно, зустрічатися не тільки у книзі віршів або романів, а скрізь, навіть у звичайному побутовому мовленні, будучи змішаними з явищами іншого порядку» [55, 29].*

Так уперше було створено неабиякі можливості для історико-літературного, а врешті-решт і суто теоретичного (поглибленого й розширеного) усвідомлення не лише окремих питань, проблем і складових поетики тексту (мікропоетики) як одного з основних втілень окремих творів або творчого спадку одного чи кількох авторів, навіть основні вияви й фактори якої розміщуються передовсім на синтагматичній вісі тексту твору.

У 30–40-х роках ХХ століття до питань і проблем мовної своєрідності окремих творів чи творчих спадків драматургів почали активно звертатися Н. Каганович, В. Гофман. Останній, наприклад, досліджував семантичний ефект кожного окремого слова в драмі. А в 40–60-х рр. ХХ століття з'являються праці Й. Кисельова, В. Дієва, Д. Устюжаніна, Д. Баранника [17], К. Сторчака [305], П. Плюща [249], Л. Кобзар [150] та ін.

Так, Д. Баранник у дисертації «Питання мови драматичного твору (на матеріалі п'єс І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького і М. Старицького)» ставив собі за мету *«дослідити особливості мови і мовленнєвої композиції драматичного жанру, показавши принципи та прийоми використання народної мови у процесі побудови драми» [15, 3], наголошуючи, що мова досліджених ним*

п'ес – це дуже складне й неоднозначне явище, а тому її можна й необхідно вивчати системно, спеціально й навіть окремо, тобто на рівні мікропоетики.

Л. Кобзар у статті «Вигуки у мові драматургії» (1987) підкреслила, що *«побудова драматичних творів на основі діалогу робить доцільним досліджувати вигуківі висловлювання саме в них. Вигуки в драматичних творах допомагають авторові передати своє ставлення до дійової особи...»* [150, 60].

Сучасні мовознавці мають уже досить чіткі поняття про *«функціонально-прагматичну теорію літературного тексту»* взагалі [204, 4], а літературознавці з самого початку розвитку цього виду мистецтва практично й теоретично розробляють питання й проблеми *«поетичного мовлення»*, нині особливо помітно актуалізується завдання привести всі ці досягнення до такої системи, яку можна було б назвати своєрідною теорією тексту твору художньої літератури або мікропоетикою, а отже, й теорією його художньої майстерності драматурга. Хоча, як стверджував М. Поляков: *«теорія тексту не може претендувати на заміну поезики»* [255, 120].

Оскільки взагалі *«текст виконує охоронну функцію по відношенню до культурного середовища»* [119, 42], завданням процесу вивчення тексту (тобто мікропоетики) є осмислення того, наскільки уже в змісті тексту втілюються (або відстоюються) культурні регламентації й цінності взагалі.

А вказівки Р. Якобсона на виключну важливість зв'язків між усіма елементами тексту твору художньої літератури змусили літературознавців не просто *«уважніше читати твір»*, а й постійно враховувати вагомість та значущість поєднань фонем і звуків, морфем і слів, словосполучень і синтаксичних конструкцій, абзаців і висловлювань тощо, постійно зважати на змістовність і вагомість внутрішньої структури тексту. І хоча вирішення цих питань у сучасному літературознавстві відбувається досить повільно, проте, вже можна говорити про деякі здобутки – виявлено, визначено й охарактеризовано кілька важливих фактів, особливостей і навіть закономірностей смислового навантаження лінгво-стилістичних засобів, прийомів і способів; вивчаються мовленнєві партії дійових осіб, «словесні образи» нараторів – автора-оповідача,

персонажа тощо; літературознавці й особливо драматургознавці почали значно глибше розуміти те найважливіше в процесі мовленнєвого характеротворення, що власне й складає одну з найважливіших функцій текстів.

Усе щойно перераховане виводить дослідників на шлях до справді глибокого осягнення оригінальності та до розуміння словесно вираженої обдарованості його автора. Хоча досить рідко хто з лінгво-поетикознавців ставить собі за мету дослідити рівень художності твору саме в такий спосіб, а тим більше – рівень талановитості його автора. І це скоріш усього вірно, оскільки проблема вивчення текстуально-поетологічної системи твору, сама по собі, повної відповіді на такі питання дати не може.

І все-таки вони дуже добре розуміють і визнають, що тільки *«творчий потенціал митця, охопленого оригінальною ідеєю, що спонукає до одивнення вживаних (мовленнєвих – С. К.) образів»* [190, 566] і що виникнення цих образів постійно детермінується факторами реальної й вигаданої дійсності, і суб'єктивність *«творчого потенціалу»*, *«охопленості оригінальною ідеєю»* та *«спонукою до оживлення»* уже кимось *«вживаних образів»* кожного разу складають таку мікропоетологічну систему образів, яка може бути притаманною лише одному творові, рідше – циклові творів чи творам певного автора або угруповання, і ще рідше – всьому художньо-літературному спадку митця.

У своєрідній підсумковій статті *«До питання про побудову поетики»* П. Сакулін стверджував, що *«лінгвістична поетика обіцяє нам теорію поетичної мови...»* [288, 93], а тому нам необхідно використовувати всі знання з лінгвістики.

Лінгвісти добре бачать і розуміють, що текст стає художнім не тоді, коли він *«переміщується»* у твір художньої літератури, а лише тоді, коли *«він змінює всі характеристики, які йому раніше приписували лінгвісти»* [209, 39]. А пізнати, як саме все це відбувається, – завдання і лінгвістів, і перш за все теоретиків літератури (як це вже починав робити І. Франко).

Може, саме тому В. Жирмунський поетику взагалі вважав *«теорією словесної художньої творчості»* (підкреслення наше – С. К.) чи хоча б системи

методично розроблених рекомендацій для неї» [113, 15], а кінцевою метою вивчення поетики вважав «систематизацію елементів художнього тексту» [113, 15].

М. Гіршман у праці «Літературний твір. Теорія і практика аналізу» (1991) до вже сказаного додає й важливу (начебто вирішену формалістами) проблему: «Які прийоми і засоби використовує письменник у своєму творі?» [88, 57]. Але дослідник застерігає від суто формалізованого підходу до вирішення цієї проблеми, оскільки, на його думку, такий підхід «спотворює сутність художності, зводить художню форму до матерій і технічних прийомів. І якщо мова йде про розуміння єдності змісту і форми, то необхідно питати не про те, які прийоми використовує письменник, а про те, що значить кожен елемент художньої форми цілого, який конкретний зміст (підкреслення наші – С. К.) він втілює...» [88, 57]. А якщо згадати, що художність твору літератури залежить ще «від концептуальної потужності...» [190, 514], то з усім цим не погоджуватися не можна.

І все-таки, незважаючи на справді важливі досягнення на сьогодні ми ще не маємо такої достатньо цілісної й у той же час структурованої та універсальної системи складових поетики тексту (на синтагматичній вісі твору), яка була б і доступною, і відображала б усе (або майже все можливе – і формальне, і смислове) навантаження кожної складової поетики тексту, яка дозволяла б знаходити (визначати) й вивчати найзагальніші якісно-сутнісні домінанти та найважливіші ознаки чи вказівки на майстерність і талант драматурга. Думається, що саме такий підхід дозволить уточнити й поняття «структура тексту твору літератури» взагалі. Окрім того, структурно-системне бачення поетики тексту твору дозволить упорядкувати не лише процес добору основних підходів, методів (чи окремих принципів) і найбільш ефективних методик, технологій її вивчення взагалі, а й аналіз кожної її складової: від фонології до лінгвостилістики твору взагалі й далі до мисленнєво-мовленнєвої манери автора, нараторів і дійових осіб.

Цікаво, що навіть найбільш розроблена поетика текстів віршованих творів

від найдавніших висловлювань і вчень про темпоритми й ритми до справді вивершених і розгорнутих учень про системи версифікації в систему поетики тексту віршованого твору все ще не зведена. Поетики прозових творів розробляються здебільшого в останні декілька століть, наприклад, М. Бахтіну вдалося з'ясувати, що проза по-своєму також ритмізована. А «теорія драми», розпочата ще в найдавніші часи, зосередившись в основному на сутності типових конфліктів і на кількості характерів дійових осіб, а також на інших складових поетики змісту, елементам і особливостям її тексту увагу приділяла здебільшого побіжно й принагідно – змістом, формами й основними функціями, мовою (а значить, і текстом) й типами монологів, діалогів і полілогів займалися в основному лінгвісти та лінгвостилісти.

Тобто достатньо цілісної, структурно-системної теорії (чи поетики) тексту твору драматургії (п'єси) також усе ще немає. А тому, спираючись на давно відомі та прийняті сучасною наукою про драматургію та найбільш апробовані у ХХ столітті підходи, методи, принципи й методики дослідження окремих п'єс і спадків драматургів, спробуємо окреслити якщо й не справді чітко визначену та структуровану, то хоча б робочу для даного дослідження систему основних складових (елементів, компонентів, аспектів) поетики тексту п'єси (текстосмислів), поєднаних автором передовсім на лінії (чи на вісі) його синтагматики (тобто, перш за все, на основі суто текстуальної зовнішньої форми твору), а отже, забезпеченість взаємодії між усіма складовими текстосмислу твору.

Оскільки п'єсу, як і будь-який інший твір художньої літератури, спочатку треба читати, і читати від її назви до останнього слова, простежимо всі (або хоча б усі основні) складові поетики твору (мікропоетики) – знову ж таки від назви до останнього слова тексту.

Так, О. Бондарева в монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» однією з важливих проблем дослідження вважає необхідність вивчення *«різномірних тенденцій організації сценічного простору, персонажів, драматургічного*

мовлення в п'єсах новітніх українських драматургів...» [32, 21].

Після всього сказаного сповна можна погодитися з думкою про те, що до XIX ст. літератури різних частин світу і націй були дійсно ще досить «замкненими» і що тоді ще панували «класично-традиціоналістичні» та «нормативні типи поетики». Незаперечною видається й теза про те, що в позаминулому столітті на перший план вийшло «завдання створення «описової» (мікропоетики) та «загальної» (макропоетики)» [185, 295]. Хоча стверджувати, що «мікропоетика» й «макропоетика» виокремилися нібито в поетиці «на досвіді вивчення літератури XIX–XX століть» [185, 296], навряд чи можна. Беззаперечно, не можна погодитися з тим, що основою мікропоетики є нібито «опис окремих творів... і більш узагальнений опис групи творів», у результаті яких начебто «імітується процес поступового створення творів від тематичного та ідейного задуму до кінцевого словесного оформлення» [185, 296], адже термін «опис» на сучасному етапі означає «словесне зображення, ...словесна передача чого-небудь» [48, 673]. Більше того, укладач «Літературного енциклопедичного словника» В. Кожевніков усупереч самому собі ставить за мету скласти «повний систематизований репертуар прийомів на образному рівні побудови тексту» [185, 295]. Тобто постає нагальна потреба уважно простежити процес скоріш усього штучного «перезавантаження» змісту щойно названих і всіх останніх базових для даного дослідження термінів.

В «Антології світової літературно-критичної думки XX століття» (2002) М. Зубрицька під поняттям «синтагма» розуміє «*»щось поєднане» у мовленнєвому ланцюгу чи лінійній протяжності дискурсу відношення комбінації між двома або кількома елементами, тобто відношення між наявними членами синтагматичного ряду»* [11, 807], яке, власне, і є мікропоетикою.

У працях М. Петрова [241], М. Вороного [69], М. Возняка [60], Р. Гессена [85], М. Роздольського [286], А. Шамрая [], В. Волькенштейна [64], О. Білецького [27], З. Мороза [214], П. Хропка [375], В. Івашківа [126], О. Новобранець [231], І. Зайцевої [118], С. Хороба [365], Л. Чернікової [378] та багатьох інших дослідників драматургії розглядаються сутність, форми й функції

як окремих мовних і мовленнєвих одиниць та засобів (від фонології до тропів), так і надскладні системи основних (власне драматургічних) прийомів (домінування творів і визначення жанрів, репрезентації дійових осіб, умов та обставин, реплік, монологів, діалогів і полілогів, які можуть містити в собі характеристики дійових осіб автором (у представленнях), їхні самохарактеристики словом, жестом, мімікою, дією, вчинком, діяльністю, способом життя, інохарактеристики й характеристики тощо, перекази, спогади, розповіді, описи, повідомлення й інформування, домисли та вигадки аж до елементів самоаналізу, аналізу явищ і процесів навколишнього світу, фантазування, містифікування і т. ін.).

Так, М. Петров, оглядаючи «Словесні літературні знання Києво-Могилянської академії» (1866), «загальною поетикою» називав ту її галузь, яка займалася дослідженням *«поезії, її природи і матерії, її атрибутів, законів, завдань, правил»* написання твору [241, 312], тобто власне поетикою тексту.

М. Вороний ще у 1895 році зазначав: *«Мікроскопічний аналіз окремих кутиків душі, такий характерний для сучасних драматургів, викликає потребу якось локалізувати враження»* [69, 52]. У тому ж плані вивчав твори української драматургії М. Возняк, який саме на основі й у процесі сугестії автора на реципієнта визначав типи й модифікації комедійного жанру (від комедій багатоактних до одноактівок, інтерлюдій, інтермедій, водевілів тощо).

Я. Мукаржовський у праці «Мова літературна і мова поетична» (1932) відзначив: взаємозв'язок *«будівельних блоків»* і компонентів тексту твору літератури, який є *«ступінчастим, тобто різні компоненти взаємозалежні, взаємопоєднані»* [11, 428], а це дає можливість, на його думку, не просто детальніше досліджувати твір, а й бачити його текстово-сміслову послідовність і цілісність.

Я. Мамонтов у статті «Образ і мова драматургії» (1936) ставить таку проблему: *«Чим же обумовлюється вибір драматургом тих чи інших мовних засобів?»* [371, 179]. І в процесі дослідження знаходить відповідь: вибір драматурга детермінується *«Насамперед і більш за все – характером самих*

дійових персонажів, *цебто кінець кінцем тією реальною дійсністю, що відображується даним драматургом*» [371, 179] у цьому творі. Тобто Я. Мамонтов розглядає мовно-художні засоби вираження й типізації характерів дійових осіб спочатку на рівні тексту (мікропоетики).

Л. Чернікова в дисертації «Поетика історичної драматургії І. Карпенка-Карого: романтичний дискурс» (2003) *«визначила основні стильові прийоми і їх художньо-функціональні ролі у драмах»* [378, 2].

М. Поляков у праці «Питання поетики і художньої семантики» (1978) указав на необхідність розробки концепції й методів «семантичної поетики», яка *«досліджує основні елементи змістової структури твору і літературної системи, а також їх взаємодію і взаємовідносини з формальними структурами (знаковими, образними)»* [255, 4]. Окрім цього, на його думку, *«фундаментальне питання семантичної поетики можна сформулювати як проблему інтерпретації механізмів, які породжують художні смисли»* [255, 4], тобто семантична поетика лежить в основі мікропоетики. Проте це не вся мікропоетика в нашому розумінні цього поняття, оскільки, досліджуючи слово, словосполучення, речення, обов'язково розглядаєш код, смисли.

В. Будний і М. Ільницький запропонували вивчати п'єсу на таких дев'яти рівнях, п'ять з яких є складовими поетики тексту: фоніка, ритміка, поетична лексика, поетичний синтаксис, нарація [40, 125–126].

І хоча назву п'єси різні дослідники оцінюють здебільшого по-різному: для одних – це такий *«перший знак тексту, з якого починається знайомство з твором...»* [228, 169], який частіше всього містить у собі його *«скомпресований зміст»* [228, 133], а інші бачать у ній лише вираження *«тематичної, емоційної чи будь-якої іншої домінанти його змісту»* [228, 168], оскільки *«назва п'єси відрізняється від заголовку роману, новели тим, що вона надзвичайно чутлива»* [Кржижанівський, 207], а тому й твердять, що вназва п'єси має *«сильну позицію»*, виступає своєрідною базовою *«аббревіатурою»* твору, його концентрованим *«відображенням авторської інтерпретації»*, може, навіть самою сутністю всього зображеного у творі [228, 168]. П. Паві у «Словникові театру» назву п'єси

розглядає, як *«текст зовнішній щодо власне драматичного тексту»* [238, 267], але й на його думку, *«назва суттєво впливає на прочитання п'єси»* будь-яким реципієнтом. Там само є вказівка й на те, що *«не існує жодного правила й рецепту щодо вибору адекватної назви п'єси, а також наукових досліджень у цій галузі»* [238, 267].

Тобто назва твору може бути й безпосередньо пов'язана з суб'єктивно-мовленнєвою організацією мислення автора чи дійової особи твору; назва може складатися як з окремих слів, так і з розгорнутих словосполучень і речень, які потім можуть використовуватися як репліки дійових осіб або як вираження їхніх оцінок, звертань і т. ін.

І справді, даючи назви творам з окремих слів або словосполучень, автори виражають, скоріш усього, саму сутність твору, а в назвах, поданих у формах складних мовних конструкцій, частіше всього намічається сам напрямок розвитку подій і змісту твору – це своєрідні назви-прологи, у яких подаються цілі фабули творів (таке нерідко зустрічається в п'єсах XVII–XVIII ст.). Окрім усього цього, назва п'єси, як правило, «довантажується» ще й кількома іншими смисловими елементами: вказівками (чи хоча б натяками), адресованими першим реципієнтам (сценаристам, режисерам, постановникам, акторам, іншим діячам театру), потім уже й читачеві.

Оскільки назва п'єси звернена (на відмінну від назви віршованого чи прозового твору) не тільки й навіть не стільки до читача, скільки до основного її реципієнта – глядача, а він усе-таки хоче її прочитати й може одразу «взятися» до тексту, то такий глядач між прочитанням назви на афіші та сприйманням тексту п'єси й змісту вистави може мати стільки можливостей і часу, що його сповна вистачить на щонайглибше усвідомлення і її змісту, і форми, й ознак та функцій і, звичайно, сутності твору. А тому все це просто зобов'язує драматурга формулювати назву п'єси дійсно по-особливому: дієво й ефектно, емоційно й захоплююче, інтригуюче.

При осягненні змісту й функцій будь-якої, навіть суто номінативної назви п'єси дослідникові важливо враховувати не лише етимологічні та лексико-

семантичні нашарування, зрушення, смисли, а й характеристичні – наявні «довантаження» значеннями імен чи прізвищ, з допомогою семантичних нашарувань і зрушень, власне граматичних і всіляких інших лінгво-стилістичних засобів.

Лише після вияву й характеристики всього того можна говорити про назву п'єси як про своєрідний художній «ключ» для розшифрування й розкодування та художньо-образної її інтерпретації, а тим самим і всіх відтінків, аспектів змісту й самої сутності твору в цілому; тільки тоді назва може дати можливість краще зрозуміти все багатство і змістово-композиційних особливостей твору.

Класична та й більш-менш унормована форма навіть сучасної п'єси передбачає обов'язкове визначення часопростору подій твору, а іноді й їхнього поступу. При цьому будь-які виявлення й визначення як загального, так і конкретного часопростору подій фіксуються автором також на рівні синтагматичної мікропоетики, але тримаються в пам'яті реципієнта (у тому числі й дослідника) упродовж рецепції всього твору, а тому дослідникові треба постійно звертати увагу і на довготривалість протікання подій п'єси, і на малочисливу багатоплановість та масштабність найважливіших часопросторових детермінантів та умов і ситуацій розгортання подій твору, і на зв'язок та безперервність часових відрізків і лакуни із загальним вербально-обставинним перебігом подій усього твору, а головне – повної (або хоча б часткової, умовної) відповідності й систематизації всіх текстуально-поетологічних засобів і прийомів вираженості їхньої співвіднесеності між ними.

І хоча авторські вказівки на місце й час подій п'єси виражаються здебільшого лексичними одиницями з темпоральною і топонімічною семантикою, проте в указівках на місце й час подій твору трапляються імена історичних особистостей, номінації історичних подій, деякі варіанти дієслівних форм вираження часу тощо. Ще рідше часопросторові координати подій п'єси або вчинків дійових осіб подаються у так званих обставинних ремарках. Та якою б «особливою складністю» не характеризувались у творі драматургії художній простір і художній час, їх поступ, пише Н. Ніколіна, обов'язково необхідно

враховувати й зіставляти зі *«сценічними можливостями художньої організації»* [228, 157] – лише тоді можна досягнути справді динамічні та яскраві часопросторові образи й картини п'єси. І недарма саме тоді, коли художній часопростір п'єси жорстко обмежував розвиток подій твору, тобто був найбільш «закритим» і обмеженим не лише умовними, а й реальними рамками театральної сцени, події твору «відбуваються» в умовно-віртуальній або в уявно-асоціативній сферах реципієнтів. А тому найменше звільнення думок, слів і вчинків дійових осіб від указаних «рамок» не тільки розширює можливості діячів театру, а й розковує їхні асоціації та здібності «до творення».

Талановиті й досвідчені драматурги сприяють «відкритості» тексту ще під час первісного моделювання часопростру в задумі, а потім у п'єсі, урахуваючи, звичайно, й сценічно-театральні можливості. Особливо важливу роль у тексті п'єси відіграють усі вербально оформлені й притаманні поезії або прозі прийоми: від часопросторових роздумів і самохарактеристик дійових осіб до надскладних і багатослівних реплік філософського, психоаналітичного й інших планів, поданих як у статиці, так і в динаміці поступу й послідовності мислення та діяльності.

Структурно-композиційне членування драматургічного твору дозволяє виділити такі його перманентні компоненти: назва (заголовок), список дійових осіб, акти, дії, яви; та факультативні: епіграф, аргументум (короткий зміст п'єси), присвята, пролог, епілог, інтерлюдія. Назва п'єси і список дійових осіб виконують функції рецепції та конкретизації, інформативності, виклику зацікавленості та прогностичності.

Надзвичайно важливу роль у тексті п'єси відіграє авторське представлення дійових осіб, яке й автори, й драматургознавці називають «переліком» або «списком» дійових осіб (хоча саме слово «перелік» означає і сам процес перерахування, і *«список із перерахуванням яких-небудь осіб»* [48, 732]), тобто означає процес «перерахування»; і (набагато рідше) під назвою – «список дійових осіб», які ближче до написання прізвищ, імен і по батькові дійових осіб, репрезентування автором їхньої соціальної, національної приналежності,

указівки на ознаки віку чи риси характеру, на місце дійової особи в громаді та інше – аж до одягу й деяких деталей чи ознак портретів тощо.

Саме поняття «представлення» передбачає і «список як письмовий перелік» [48, 1169] дійових осіб, і різнотипні характеристики, і навіть вказівки на будь-які нібито й незначні ознаки та властивості, деталі зовнішності людей. Ось тому в даній роботі буде вживатися поняття «представлення дійових осіб», а відсутність у тексті твору драматургії будь-якого «представлення» вважатиметься скоріш часовою ознакою твору, аніж авторською недоречністю чи невправністю. Це скоріш усього привід для роздумів над тим, з якою метою автор зробив чи не зробив цю частину тексту взагалі, чому представлення дійових осіб п'єси є саме таким у подачі автором: дуже переконливим і вагомим елементом її текстоформи або змістоформи чи прийомом характеротворення, попереднім прийомом творення (ще лише імовірних) ситуацій і умов, колізій і конфліктів. То ж і не дивно, що саме в представленні дійових осіб подається й більшість базових слів та основних первісних уявлень не лише про окремих людей, а й про характери майбутніх «блоків художньої інформації» і навіть про белетричність, публіцистичність або художність дійсності п'єси.

Дуже вдалі (майстерні) й талановиті представлення дійових осіб п'єси роблять не лише вірогідними, а й передбачуваними реципієнтами подальші суперечності, протиріччя, колізії та конфлікти твору, і вірогідно можливими наслідки майбутніх поєдинків та протистоянь, дають можливість передбачити саму атмосферу п'єси. Усе це – наслідки тисячолітнього досвіду.

Так, ще Квінт Горацій у праці «Про поетичне мистецтво» писав: «*Є ж бо різниця, хто мовить – чи Дав, чи півбог, чи розважний / Сивоголовий дідусь, чи юнак запальний, чи то владна / Мати сім'ї, чи турботлива нянька...*» [135, 217].

Уже авторське представлення дійових осіб, на думку Л. Чернець, «...утворює певну та визначену систему дійових осіб» і в той же час «дає можливість зрозуміти характер кожної з них» [46, 246]. При цьому важливим є й те, говорить дослідниця, у якому порядку (чи в якій послідовності) представляються учасники дійства, усе написане автором про кожну окрему

дійову особу: від її соціального статусу і родинних чи інших зв'язків з оточенням і всього того, що може допомагати розкодовувати і сутність характерів дійових осіб, глибше й точніше визначати їхні ролі в кожній окремій колізії і в конфлікті твору взагалі, з'ясовувати мотиви, які спонукають дійових осіб до тих чи інших дій.

Важливими елементами авторської нарації, а отже, і текстуальних виявів вихідних позицій (на вісі синтагматичній) виступає частіше всього й своєрідне словесно-образотворче оформлення умов та обставин, дій і подій (декорацій) твору та вистави, якщо не для кожної окремої яви, то хоча б кожного акту твору. При цьому всі названі описи цього «мальовничого» часопростору подаються перед початком мислення й мовлення дійової особи у явах і діях (актах) – тобто ці описи обов'язково «нашаровують» на подані після них репліки та вчинки дійових осіб своєрідні вихідні смисли й відтінки смислів.

Хоча конкретно-предметні й особливо картинно-образні декорації є переважно фоновими і, на перший погляд, незначними або невиразними (етюдними), у якісь переважно критичні моменти розвитку подій вони можуть стати настільки суттєвими й багатофункціональними, що можуть впливати на характери кожної окремої колізії, усього конфлікту або й системи конфліктів та ідейно-естетичного потенціалу твору взагалі.

До розряду найбільш очевидних вербальних указівок автора на особливості komponування тексту п'єси належать поділи на «яви», «дії», «акти». Хоча саме ці вказівки можуть і повинні розглядатися і як елементи синтагматики (а отже, й мікропоетики), позаяк вони розміщені по всьому тексту, і як компоненти парадигматики (макропоетики), та перш за все як елемент komponування окремо тексту, окремо змісту й усього твору взагалі, адже кожна така вказівка на початок нової яви (дії, акту) – це і засіб «розчленування» тексту на частини, і, в той же час, момент поєднання кожного з тих двох елементів, які поставлені автором чомусь поряд і є тими вагомими блоками твору взагалі, у яких послідовно розвиваються дії та події п'єси.

Інша справа – скільки і які мають бути акти п'єси. І тут упродовж

тисячоліть про зовнішню форму творці й дослідники тексту п'єси (а отже, й про структуру змісту) писали по-різному.

Так, Горацій стверджував, що *«кожна вистава повинна включати ні більше, ні менше – Рівно п'ять дій, коли зичиш не раз їй побачити сцену»* [135, 219]. Ю. Скалігер у «Поетиці» спробував пояснити, чому акт п'єси має саме таку назву: *«акт – це така частина п'єси, в якій так чи інакше активізується дія»* [183, 57]. Ф. Прокопович (услід за Горацієм) твердив, що у творі драматургії повинно бути *«ні більше, ні менше п'яти дій»*.

Сценою Ф. Прокопович назвав *«таку частину дії, в якій у розмову вступає хоча б одна нова дійова особа»*, і твердив, що *«сцен у дії може бути декілька, але кількість їх не повинна перевищувати десяти; у трагедії сцена нерідко займає цілий акт»* [281, 433].

В. Сахновський-Панкєєв у дослідженні «Драма. Конфлікт. Композиція. Сценічне життя» (1969) стверджував, що для загальної композиції п'єси *«розмітка на яви вирішального значення не має, вона потрібна лише для того, щоб орієнтувати читача і театрального працівника. Користь від такої розмітки мінімальна, існує вона більше через традицію, ніж через дійсну необхідність»* [289, 134]. Залишилося лише уточнити, на що саме і як саме наявність яви має «орієнтувати» читача і «театрального працівника», у чому саме він побачив лише *«мінімальну користь від такої розмітки»*?

По-перше, відповідно до теорії спілкування, будь-яка поява, а тим більше – втручання додаткової особи в розмову попереднього складу співрозмовників не просто порушують її емоційний темпоритм, а й можуть міняти сам хід і напрямок мислення та мовлення – вони нерідко принципово (аж до повної протилежності) змінюють ідейно-естетичний характер монологів, діалогів чи полілогів.

По-друге, при появі такої чи таких дійових осіб, які виступають з новими (особистісними чи й суспільними) точками зору та позиціями, монолог може перетворитись на діалог, або й полілог, змінюючи хід і розвиток того чи іншого конфлікту, усієї системи конфліктів п'єси, тобто в момент появи нових дійових

осіб реципієнтові п'єси слід очікувати можливого «перегрупування сил» твору.

Ю. Боров під актом п'єси розуміє *«завершену частину (яка має відносну цілісність і відносну самостійність) театральньо-драматичного твору»* [33, 16]. А на думку автора «Словника театру» П. Паві, *«акт указує і на одиницю часу, момент дня, повний день, а часом, зрідка, й на досить тривалий період часу. Акт можна визначити як часово-розповідну одиницю, співвідносну не так з її змістом, як із виміром»* [238, 27].

І акти, і дії були й залишаються в українській драматургії дуже значними елементами композиції («архітектоніки») п'єси, оскільки, за П. Паві, *«зміни актів – це ритм логічного розвитку, гармонія форми і змісту дії»* [238, 28].

Питання про самодостатність і локалізацію актів, яв п'єси було й залишається дуже актуальним для драматургії, оскільки вона завжди передбачала зосередження уваги поетапності розвитку дії твору, а сама зміна актів не тільки шкодить *«якості та єдності дії»* [238, 28], а й посилює їх. Але тут слід відзначити, що саме такі функції здійснюють зміни актів лише в справді талановитому творі, хоча при будь-якій неперевершеній майстерності й художності авторських складових тексту та п'єси в цілому, при всій їхній змістово-формальній і поетологічно-образній довершеності, емоційності й багатофункціональності, основними й вирішальними (і кількісно, і якісно) у творах цього типу є засоби й прийоми мислення та мовлення дійових осіб – монологи, діалоги, полілоги, багатоголосся.

Так, іще Жан Шаплен у праці «Обґрунтування правила 24 годин і спростування заперечення» (1630) висловив свої міркування щодо значущості монологу: *«монолог не у формі чистої розповіді – можна використовувати на сцені, як засіб вираження внутрішнього мовлення, притаманний усім, окрім довершених дурнів»* [183, 272].

О. Білецький відзначив: *«уже на кінець XVIII століття характер і тип драматичного монологу вимагав не просто рецитації, а виконання, що доповнювалось жестами, мімікою, щоб виразити те, чого не вистачало в словах»* [24, 200]. І коли думку С. Кормілова про те, що *«джерела драматичного*

монологу приховані в хорі класичної грецької драми» [159, 154], доповнити ще й спогадом про відоме «розщеплення» (чи роз'єднання) античного хору на «натовп» і «протагоніста», то стане сповна зрозумілою особлива значимість цього прийому в сучасних суспільних умовах, коли суб'єкт звільняється не лише від тиску натовпу й суспільства, а й утверджує свою особистість.

У 30-х роках ХХ століття Б. Томашевський підкреслив, що *«...монологом називають мовлення актора у відсутності інших акторів, тобто мовлення, яке не спрямоване ні до кого»*. Хоча цей же автор відзначив і таке: *«Проте в сценічній практиці монологом називають розвинуте та зв'язне мовлення, яке виголошується у присутності інших або звернене до кого-небудь»* [325, 211], тобто йдеться про ті репліки дійових осіб, які не є складовими діалогів чи полілогів. Б. Якубський, порівнюючи твори епічні й драматургічні, ще раз указав на основного адресата монологічного мовлення, і вийшло, що назвав монолог *«діалогом, але діалогом з самим собою»* [400, 4]. Проте в останніх випадках мова йде скоріш про різновиди монологів, аніж про саму сутність цього прийому. На основні функції монологу звернув увагу А. Козлов, наголосивши передовсім на функціях монологічної розмови дійової особи з самою собою: *«...монолог – це перш за все, внутрішня, особистісна дія людини на саму себе і відповідь самій собі, самооцінка й самопереоцінювання»* [154, 8]. Подібні функції монологу помітила О. Брусенцова: *«...монологічне мовлення сприяє помітному розвитку душевних порухів дійових осіб»* [36, 8]. У монологічному мовленні Ю. Боров помітив: *«інтровертність свідомості, схильність до самоаналізу та до внутрішніх процесів усвідомлення навколишнього світу; схильність до самоізоляції...»* [33, 256].

Укладач «Словника театру» П. Паві вважав монолог *«неправдоподібною» формою мовлення людини, оскільки їй не властиво розмовляти вголос із самою собою»* [238, 260], і подав систему типів монологів, визначених ним *«за драматичною функцією та за літературною формою»* [238, 260]: за драматичною функцією – «технічний», «ліричний», «монолог-роздум» і «монолог-прийняття рішення», а за літературною формою – «репліки в бік»,

«станси», «монолог-п'єси».

Н. Тамарченко в монолозі вбачає лише одну з форм чи один з різновидів *«довгої й ізольованої від процесу спілкування репліки, яка має стійкий контекст»* [309, 324]. Але в цьому разі викликає сумніви не стільки «довжина», скільки *«ізольованість монологічної репліки»*.

Отже, літературознавці ХХ й початку ХХІ століть, досліджуючи монологи творів драматургії, все частіше й помітніше сходяться на думці, що саме в цій формі мислення й мовлення дійової особи не просто розкривається її внутрішній світ, а її психічний стан як вияв глибинних коренів (причин, умов, мотивів) і вихідних позицій, принципів і способів життя й діяльності.

Психоаналітичний підхід до вивчення монологічного мислення й мовлення дозволяє зрозуміти, що психологія промовця монологу не менш складна, а може, ще й складніша, аніж психологія співрозмовників.

Уперше про діалогічне мислення заговорили, коли в стародавньому театрі з'являється інший актор – саме тоді започатковано, окрім віршованого та прозового, третій вид літератури – драматургію.

Саме в ньому визначальним став поіменований діалог. Арістотель у «Поетиці» твердив, що першим «створив драматичне наслідування Гомер» [12, 648], а його суть – *«з'ясування стосунків за допомогою слів»* [12, 653].

Арістотель відзначив, що творцем діалогу став Алексамен Теоський. А в 1562 році Ю. Скалігер підтвердив: Алексамен Теоський створив тим самим новий вид словесного мистецтва, *«наблизивши його до драматичної поезії...»* [183, 53]. І почалися роздуми про зміст і особливо про форми й функції діалогічного мовлення в п'єсі: від тривалості й гостроти реплік у діалозі до розмов про найбільш ефективну кількість учасників такої співбесіди. Оскільки сама назва «діалог» містить у собі корінь «діа» (два), а драматурги, давно вже відчуючи необхідність у полілогічному мисленні й мовленні, вводили все більше дійових осіб, класицисти почали помітно обмежувати кількість співрозмовників.

Так, Ф. Прокопович твердив, що *«в одній і тій же сцені не повинні*

розмовляти більше трьох дійових осіб, проте брати участь у сцені може й більша кількість» [281, 433]. Та скільки б співрозмовників драматург не ввів до діалогу, усі його учасники мають виходити лише з двох позицій, кожен третій і далі учасник можуть скласти так званий «багатоголосий діалог».

Так, на початку ХХ ст. Р. Гессен чітко визначив такі, на його думку, основні ознаки діалогу твору драматургії: *«...по-перше, кожна дійова особа має говорити властивою лише їй мовою... по-друге, діалог має бути стрімким, по-третє, сценічний діалог повинен бути стиснений, наче «екстракт» сконцентрованих думок, прагнень дійових осіб»* [85, 141–142].

О. Фрейденберг (у праці «Поетика сюжету й жанру: період античної літератури», 1925) чи не найдавнішою формою діалогу називала «стихомітію», тобто такі *«словесні поєдинки з питаннями і відповідями, які правильно чергуються у лаконічній, уривчастій формі»*, оскільки в них *«беруть участь два словесних противники, один із яких ставить питання, а інший дуже швидко дає на них відповіді»* [355, 181]. На її ж думку, найбільш розгорнутою формою діалогу може стати *«агон між героєм та антигероєм»* [355, 181]. Ця ж дослідниця порушила проблему структури цього прийому: *«Чому діалог повинен складатися із певної кількості реплік...»* [355, 74]. На необхідність вивчення тривалості діалогу звернув увагу Г. Винокур (1959): *«давно вже необхідно проаналізувати протяжність репліки, перехід репліки від однієї дійової особи до іншої, на однотипність чи різнотипність реакцій на репліки учасників діалогу, зв'язок між сусідніми репліками однієї й тієї ж дійової особи...»* [56, 299].

Про зміст діалогу писав К. Сторчак («Питання поетики драми», 1959): *«кожен діалог (значний і незначний) у творі драматургії має ідейно-тематичне навантаження...»* [305, 86].

Таку ж незаперечну й найсуттєвішу функцію діалогу п'єси називає і Р. Будагов, який у праці «Про сценічне мовлення» (1984) зауважив: *драматичний або сценічний діалог «утворює серцевину поняття драматичної мови твору»* [39, 157] взагалі. А в «Літературному енциклопедичному словнику» за редакцією В. Кожевнікова (1987) сказано, що діалог у п'єсі розкриває *«вольові дії дійових*

осіб, допомагає їм саморозкритися...» [185, 156]. М. Кодак звернув увагу на особливу роль діалогу в долі головної дійової особи: *«герой драматичного твору уже не постає такою цілісною натурою, як в епосі, його розривають пристрасті, він знає внутрішнє роздвоєння і самозаперечення, з яких його може вивести тільки дійове переборення кризи в діалогах з іншими дійовими особами»* [151, 77]. А. Баранов і Г. Крейдман у статті «Структура діалогічного тексту: лексичні показники мінімальних діалогів» (1992), відповідаючи на питання про причини складності структури діалогу, написали, що діалог – це своєрідна *«система зобов'язань його учасників щодо задоволення комунікативної потреби спілкування»* [18, 84] і що *«сигналом до початку мінімального діалогу може бути звичайна лексема «слухай», яка входить до складу репліки»* [18, 84]. С. Кормілов висловив думку про те, що *«лише у першій половині ХІХ століття відбувалось становлення невимушено-розмовного діалогу»* [159, 154]. Порівнюючи діалоги різних видів літератури, І. Зайцева у монографії «Поетика сучасного драматичного дискурсу» (2002), зокрема в розділі «Мовленнєва стихія персонажів як головна (ядерна) частина вербального компоненту драматичного дискурсу», пише: *«стилістична структура драматичного діалогу більш складніша, ніж структура діалогу в епічному творі»* [118, 159], але визначити це можна лише після *«скрупульозного аналізу співвідношень тої чи іншої діалогічної моделі і її конкретного мовленнєвого наповнення, а також особливостей композиційної побудови»* [118, 194]. На думку І. Зайцевої, *«саме діалог варто вважати мінімальною дослідницькою базою, одиницею мовного спілкування»* у творі драматургії [118, 150].

С. Вайман, детально розглядаючи функції та специфіку діалогу п'єси у праці «Драматичний діалог» (2003), виявив і охарактеризував такі функціональні типи діалогів: *«діалоговий фланг»*, *«діалогічний контакт»*, *«парасловесний діалог»* та ін. На його думку, *«діалоговий фланг»* складається з репліки й контррепліки, які оперативно чергуються в діалогічній конструкції; *«парасловесний діалог – це змістовий простір між словами та жестами»* [44, 20] – у ньому поряд зі словами, на рівних правах, беруть участь тіло, рухи,

жести, міміка, інтонація тощо. Причому все це іноді так активно використовується, що слово в такому типі діалогів інколи втрачає провідну роль.

П. Паві, назвавши діалог *«переважно вербальним взаємообміном між дійовими особами»*, додав й інші форми діалогічного спілкування *«між видимими й невидимими дійовими особами (тайхоскопія), тобто між людиною і богом, між живими і неживими предметами...»* [238, 112]. Діалог і дискурс, на думку П. Паві, *«це єдині дії п'єси: саме факт говоріння, висловлювання речень творять перформативну дію»* [238, 113].

Помітно розширює ряд типів діалогів Ю. Борев. В «Енциклопедичному словнику» (2003) він подає і такий перелік: *«філософський, логомахію, псевдодіалог, фатичний діалог, евристичний діалог, інформаційний діалог, карнавальний діалог»* [33, 116]. Таким чином, на сьогодні маємо десятки дуже вагомих і достатньо системних праць з питань та проблем сутності, змісту, форм і процесу функціонування й наслідків діалогічного спілкування дійових осіб п'єси, які можуть стати основою для розробки робочої системи знань про діалогічне мислення й мовлення в п'єсі. П'єса структурована не винятково репліками дійових осіб, які побудовані за принципом «стимул – реакція», а послуговується також паратекстовою інформацією, яка не входить у власне діалогічне мовлення, виступаючи невід'ємною облігаторною частиною останнього (ремарки, списки дійових осіб, імена дійових осіб перед репліками). Називання дійової особи в діалогічній конструкції п'єс є іконічним її компонентом, її функція полягає не стільки в тому, щоб допомогти читачеві не заплутатись в репліках дійових осіб, скільки в приписуванні репліці характеристичних особливостей дійової особи, наділенні її прагматичними ознаками саме такого, а не іншого комуніканта. Репліка й іменування дійової особи практично завжди взаємозалежні, оскільки смисл репліки залежить від того, як її вимовляє мовець. Діалогічне мовлення дійових осіб п'єси складається зі стимулювальних і реагуювальних реплік. Той, хто виголошує стимулювальні репліки, визначає референтну сферу як тему для висловоування, зумовлюючи його первинний інтенційний план. Автор реагуювальних реплік слідує визначеній

темі й інтенції. Модалізація дійовою особою висловлення є двовекторною зі спрямуванням на мовця (самовираження, емоційний вияв, оцінка, характеристика тощо) і реципієнта (продуцент ставить собі за мету спонукати до співпраці, взаємодії).

Значно складнішими виглядають справи з полілогом і багатоголоссям, а тому на цей раз важливіше повернутися до первісних їх витоків – до тих часів, коли Есхіл увів другого актора, а Софокл – третього, коли *«сценічний простір заповнили протагоністи, девтерагоністи, тритагоністи»* [190, 559], і коли кожен з них міг уже тоді мати свою точку зору, позицію й свої пропозиції щодо шляхів і способів вирішення проблем, коли загальну позицію виражав хор, а другорядні персонажі (часом повністю «бездіяльні», тому скоріш усього натовп) піддакували героєві чи антигероєві твору, створюючи тим самим звичайне багатоголосся. Але над усім цим вочевидь і повністю домінувало діалогічне мислення й мовлення. Ось тому й досі важко знайти навіть у солідних літературознавчих тлумачниках поняття «полілог» і «багатоголосся» – їх не лише підміняють одне одним, а й тлумачать приблизно однаково. І все-таки є й інші дефініції. Так, у «Літературно-енциклопедичному словнику» за редакцією В. Кожевнікова «полілогом» називається таке *«діалогічне мовлення, яке складається із висловлювань значної кількості людей...»* [185, 96]. І «Лінгвістичний енциклопедичний словник» за редакцією В. Ярцева поняття «полілог» розглядає як *«розмову між декількома особами»*, більше того, полілог розглядається ще й як *«форма або жанр розмови»*, хоча там же визнається: *«Кількість співрозмовників (два і більше) не є диференціальною ознакою опозиції «діалог – полілог»»* [181, 381]. І знову доводиться звертатися до префіксоїда «полі» – «багато», тобто більше двох, не стільки співрозмовників, скільки тих позицій, виходячи з яких дійові особи ведуть розмову чи дискусію. Деякі літературознавчі словники й тлумачники просто обходять поняття «полілог», а подають лише «багатоголосся»: *«це розмова, в якій водночас бере участь багато співбесідників»* [189, 107]. Приблизно в тому ж дусі бачать полілог і багатоголосся й лінгвостиліст Д. Баранник у «Питаннях мови драматичного

твору (на матеріалі п'єс П. Тобілевича, М. Кропивницького, М. Старицького)» [15] та літературознавець С. Хороб в «Українській і західноєвропейській експресіоністській драмі: поетика діалогу і реплік» [366]. Та й загалом слід констатувати той факт, що системних і власне літературознавчих праць про багатоголосся й класичний полілог в українській драматургії взагалі (а тим більше в п'єсах першої половини ХІХ ст.) маємо дуже мало. Хоча і полілог, і багатоголосся по-справжньому почали «вкорінюватися» в українській драматургії саме в першій половині ХІХ ст. – у період активної гуманізації та демократизації суспільства й літератури, коли дуже актуальними стали сцени й вистави з участю представників різних верств суспільства.

А завершився цей процес в українській драматургії другої половини ХІХ ст. й у ХХ ст. Саме тоді й визначилися та диференціювалися найважливіші функціональні ознаки обох цих прийомів: полілог став використовуватися для зображення плюралізму дискусій, а багатоголосся – для зображення тієї «маси» (чи натовпу), яка або підтримувала одну з точок зору в діалозі чи в полілозі, або й висловлювала не стільки свою, скільки одностайно прийняту, точніше – одноголосну позицію (точку зору, оцінку, пропозицію, ідею тощо). Таких фактів і прикладів в українській та світовій драматургії зазначеного періоду можна зустріти настільки багато, що й переконувати та доводити все це не варто – це загальновідоме явище.

Більше того, саме багатоголосся поступово стало набувати й сповна обґрунтованої емоційно-чуттєвої, інтелектуальної й вольової барвистості, різноманітності, нових емоційно-сміслових відтінків і навантажень; виведене, як уже було сказано, ще з античного хору, багатоголосся зазнало змін і в самій структурі: від примітивних «підкрикувань» та «підтакувань» до того багатоголосого гулу й збудженого обурення, які породжували гнів і протест; нерідко на початку багатоголосся з'являвся «заспівувач» або «медіатор» – дійова особа, яка розпочинає сама й підштовхує, підбурює чи просто провокує натовп (або спочатку хоча б декількох учасників співрозмови) до підкреслено емоційної форми реплік-вигуків, реплік-гасел, а то й некерованих криків, погроз тощо.

Багатющим фактичним матеріалом підтверджується й те, що настрої та характери полілогів і багатоголось починають повністю залежати і від характеру та масштабності суспільної ситуації, і від гостроти й актуальності тематики, проблематики та ідей суспільного часу й поступу, і від здібностей «медіатора» чи просто провокатора тощо.

Тут особливо важливо виявити й вивчити ставлення самого автора до основних співучасників полілогу та багатоголосся, адже він, співчуваючи «масі», помітно збільшує її кількісно (у 20-ті рр. ХХ ст. на сцени театру виводились сотні учасників багатоголосся й полілогу), урізноманітнює якісно.

Особливо складними в таких випадках видаються думки дійових осіб: з одного боку, особистісні починають губитися й розчинятися і в поліфонії думок, і в загрозливому звучанні новоявленого хору «маси», і у виголошені гасел та погроз.

Зі сказаного випливають такі висновки: по-перше, будь-яке багатоголосе мовлення (як почергове чи одночасне висловлювання кількох і більше співрозмовників) частіше всього виникає з простого повторювання (спочатку поодинокими представниками, а потім і всім натовпом) того, що скаже медіатор; по-друге, власне полілогічне мовлення трьох і більше спілкувальників виникає лише при появі третьої, четвертої точок зору чи вихідних позицій світосприймання й мислення дійових осіб; по-третє, висловлювання дійових осіб у власне багатоголоссі дуже близькі, а нерідко й просто однотипні за вихідними мотивами та позиціями, за цілями висловлювань, за емоційно-вольовим забарвленням, тоді як у полілозі висловлювання дійових осіб можуть бути дуже відмінними й звичайно різнопозиційними; по-четверте, при виявленні й вивченні власне багатоголосся чи власне полілогу важливо помітити ті перші репліки, з яких вони починаються і які мають обов'язково й помітно відрізнятися від реплік-висловлювань усіх попередніх учасників переважно співрозмови – інтонаційно чи емоційно, формально, позиційно, тематично-ідеологічно тощо (саме так починається власне полілог).

То ж під поняттям «полілог» у даному випадку будемо розуміти таку

розмову трьох і більше осіб (чи навіть групи людей), у якій виявляються (а то й протиставляються) одна одній три і більше позицій (точок зору тощо) і яка має або єдиний предмет розмови (системно-цілісний полілог), або два і більше предмети обговорення (дифузно-безсистемний полілог). А власне «багатоголоссям» називатимемо таке мовлення, у зародженні й розвитку якого лежить або помітна чи повна згода кількох (або й багатьох) співрозмовників з кимось із основних і самостійних учасників розмови, або медіатор (чи провокатор), а його «послідовники» займають частіше його або спровоковану ним позицію.

Важливим є й той факт, що і полілоги, і багатоголосся виникають, як правило, при наявності у свідомості окремих людей, громади й суспільства багатьох сумнівів і суперечностей, коли з'являються елементи демократизму й потреба у свободі думки та слова, захист прав і пориви громадян до рівноправності; коли, окрім традиційного соціального антагонізму, помітно посилюються особистісні чи групові та громадські протиріччя.

Усі розглянуті складові тексту п'єси (від назви до полілогів і заключних ремарок) розглядаються й у плані стабільно-послідовної синтагматично-контекстуальної поєднаності значень і смислів мовних одиниць, перш за все в межах розглянутих прийомів: номінування твору, представлення дійових осіб, описи та вказівки часопростору й умов розвитку подій, монологів, діалогів, полілогів, багатоголосся, суто авторських ремарок, актів, яв, сцен, картин тощо.

Інтерес до змісту, форм і функцій складових епізодичної синтагматики, зокрема до монологів, діалогів, полілогів і ремарок виявили такі дослідники, як К. Сторчак, С. Владимиров, О. Ожигова, А. Речка, С. Вайман, Н. Малютіна, Н. Ніколіна та інші.

Так, К. Сторчак спочатку зазначив, що *«ремарки дуже потрібні в п'єсах, проте їх не «грають» на сцені»*, але потім він спростував це твердження: *«В українській драматургії XIX століття ремарка як епічний елемент тісно пов'язана з психологічним заглибленням в характери дійових осіб»* [305, 19], яке здійснюється безпосередньо у виставі. Більше того, дослідник доводив, що

ремарка є тим дуже важливим і особливим засобом «психологічного заглиблення» автора п'єси й постановників вистави в характері дійових осіб, який майже постійно корегує й посилює вплив твору на реципієнта. У ремарці закладені специфічні для п'єси паралінгвістичні модалізатори: тон мовлення, ситуація спілкування, жести, міміка, гучність мовлення, особливості вимови, інтонація тощо. Фактично паралінгвістична природа живого мовлення постає у ремарках, які передбачають кореляцію вербальних і невербальних дій, надають репліці викінченості. Паралінгвізми, маніфестовані авторською ремаркою, визначають «внутрішню» площину репліки, її додаткове суб'єктивно-модальне забарвлення. Вказівки на міміку й жести у ремарках інколи грають роль репліки в діалозі, заміщуючи висловлювання. Дуже часто мімічна репліка діє відповідь раніше, ніж промовлена, сприяючи уникненню надлишковості пропонованої інформації.

С. Владимиров у праці «Дія в драмі» (1972) ще вище підняв роль ремарки. На його думку, навіть *«лаконічна ремарка в єдиному розвитку може створювати дуже складну систему відношень і нічим не поступатися діалогу»* [58, 140]. Окрім того, він доводив, що стилістика ремарки залежить від *«принципу ведення драматичної дії...»*, а тому твердив: *«В залежності від цього міняється структура, функції ремарки. Але в будь-якому випадку ремарки не виходять за межі художнього тексту, не перетворюються в спеціальні вказівки театрові»* [58, 141–142]. А система ж ремарок, як твердить цей дослідник, визначає й обставини, підкреслює характер ведення моно-, діа- чи полілогу, іноді визначає навіть сам тип діалогу.

Л. Тимофеев («Словник літературознавчих термінів», 1974) ремарку тлумачить у такий спосіб: *«зауваження автора п'єси, яке пояснює обставини дії, а також поведінку дійових осіб, їх вихід, вчинки, жести, інтонації»* [295, 250]; *«це пояснення, яким драматург супроводжує хід дії у п'єсі»* [295, 320], *«вказівка автора в тексті п'єси на вчинки героїв, їх жести, міміку»* [295, 322].

У «Словнику театру» П. Паві замість терміну «ремарка» можна знайти термін «вказівка», при цьому автор виокремлює два типи «вказівок»: *«вказівки*

(ремарки просторово-часові) та вказівки (сценічні)» [238, 73]. Так, перший тип вказівок «позначає подані в драматичному тексті точні зауваги щодо місця, часу, а також дії, позиції та гри персонажів, які сприяють введенню фікції, отже, їх мають «відчутти» читачі/глядачі» [238, 73], а другий – така «гомогенна манера викладу», яка є «допоміжним текстом діалогів», які «доповнюють прагматичні акти висловлювання тексту» [238, 75].

О. Ожигова (у статті «Стилістична функція ремарки у драматичному тексті», 2001) розуміє, що ремарки часто вказують «душевний стан дійової особи у той чи інший момент» [237, 289], а іноді «...виходять на той рівень, що створюють... внутрішній і контекстуальний образ, наділений суб'єктивною оцінкою драматурга» [237, 330]. Саме тому одним з найвищих проявів майстерності драматурга дослідниця вбачає в тому, як «він побудував ремарки, як згрупував дійових осіб та як їх представив» [237, 290].

І. Зайцева розуміє ремарку як одну з форм «...заяви драматурга про його позицію уже в жанрово-стилістичному підзаголовку п'єси» [118, 219], яка подає «ту додаткову інформацію, яку автор не зміг включити в діалог дійових осіб» [118, 224].

С. Вайман («Драматичний діалог», розділ «Відступ про ремарку та репліку», 2003) зазначив: «Еволюція драматичної ремарки у вісімнадцятому столітті проглядається досить чітко. На одному – далекому фланзі вона ще атавістично-повістувально поєднана з реплікою, а на іншому – близькому, отримала самостійність і навіть інколи починає сама керувати. Ремарка – це «прямий» автор, вона завжди фіксує ступінь обізнаності драматурга з властивостями героя і формами надсловесного його існування» [44, 24], – і тому назвав ремарку «надсловесним вторгненням автора...» [44, 23–24].

І М. Сулима доводив, що «...ремарка в українській драматургії XVII–XVIII ст. перебувала в стадії становлення» і що «вона ще не набула усталеного в XIX і XX ст. вигляду» [308, 144].

Н. Малютіна, уточнюючи функції ремарки в одноактівках, помітила: «Розлога ремарка стає самостійним художнім елементом єдиної системи і

завдяки різним способам взаємодії з монологічно-діалогічним текстом набуває символічно-сугестуючого значення. Отже, ремарка з допоміжного засобу трансформується у повноцінний елемент художньої структури дії, який передає, перш за все, позицію автора» [198, 254].

Н. Ніколіна у статті «Ремарки у тексті драми» (2007) ремарки називає такими «особливими композиційно-стилістичними одиницями, які включені до тексту драми з монологами і репліками в бік персонажів...», які «сприяють створенню цілісності тексту» [228, 207]. Більше того, з-поміж усіх типів ремарок вона ще раз підтвердила особливість ремарок інтроспективних – таких, які вказують на психологічний стан дійової особи, який виражається дійовою особою невербально. Не оминула дослідниця таких ремарок, які частіше всього вказують на «конкретну спрямованість дій дійової особи» [228, 207].

Н. Ніколіна стверджує, що «...ремарки, утративши службовий характер, ... стали визначальними, а в російських п'єсах ремарки стають системою, в якій один елемент зумовлює інший і співвідносяться при цьому з компонентами тексту у цілому» [228, 209].

Своєрідним підсумком стало таке визначення: «Ремарка – це авторські пояснення умов та часу дії, зовнішнього вигляду й поведінки дійових осіб, їх міміки, інтонації, психологічного змісту висловлювань тощо у драматичному творі, переважно позначені іншим шрифтом; мають настановчий характер для режисерів, акторів та читачів» [228, 313]. Але й воно фактично не є максимально «повним».

Таким чином, ремарка, з'явившись і ще як специфічна й суто формальна складова тексту п'єси, на кожному новому етапі, особливо в XIX і XX ст., почала навантажуватися все новим і новим змістом, новими формами його вираження, а також по-новому організовувати мисленнєво-мовленнєві (а значить, і смислові) внутрішні й зовнішні зусилля дійових осіб (як в окремих невеликих блоках тексту, так і в усій його цілісності й цінності), тобто як у кількості, так і в якості цих компонентів.

Оскільки ремарки й справді відіграють важливі ролі не тільки в

розгортанні подій твору, а скоріш в установленні контекстуальних зв'язків, саме ці їхні функції будемо розглядати в плані поетики тексту, точніше – в процесі поєднання (компонування) його складових.

Н. Ніколіна визнала, що в текстосмисловому потоці п'єси є ще так звані «ключові слова» – такі собі «ключі» для розкодування й дешифрування не лише вищого сенсу твору, а передовсім – кожної важливої складової його тексту (точніше – поетики тексту): імен, по-батькові, прізвищ дійових осіб, назв установ і подій, вказівок на ознаки й характеристики, на сутність і важливість побутово-суспільних ролей, історичних і вигаданих дійових осіб, на родинно-побутові й інші зв'язки та взаємозалежності.

І дійсно, вияв і осмислення значимості саме цих слів одразу допомагає виявляти по-своєму «запрограмовані» автором типи людських стосунків чи відхилення від них і основні семантично-сміслові, емоційно-інтелектуальні й інші навантаження конкретних мовних одиниць і складових лінгво-стилістичних конструкцій.

Якщо, на думку Н. Ніколіної, ключові знаки у віршованих текстах можуть бути одиничними, у прозі – більш численними, але менш навантаженими, то в драматургії вони й кількісно, й особливо якісно (вагомі аж до вирішальності) різноманітні та майже ніколи остаточно не визначені: вони гранично чітко визначаються й постійно повторюються, завдяки чому помітно «цементують» як семантично-сміслову (а отже, й мікропоетичну), так і опорно-змістову (тобто парадигматичну) вісі.

Проте справді «ключовими» слід, напевне, вважати лише ті слова, які вживаються і на початку тексту п'єси, і в усіх вирішальних її моментах, оскільки є й такі «ключові слова», які або тільки повторюються, або не несуть у собі значного (основного) навантаження, або служать для розкодування лише окремих слів чи словосполучень. Але вже сама наявність тих чи інших ключових слів та особливо стабільна повторюваність їх у тексті свідчать про те, що драматург прагне майстерно сконцентрувати увагу реципієнта саме на тих рисах характерів конкретних дійових осіб, які, на його думку, визначають способи їх

існування й діяння.

Не менш важливими та визначальними складовими деталями й елементами тексту п'єси є авторські пояснення, описи умов і ситуацій, ремарки. Проте найважливішими складовими тексту п'єси є не обов'язкові монолог, діалог, полілог, об'єднані в яви, дії (акти) та п'єси як складові дилогій, трилогій тощо, цілісність і однотипність поетики яких далеко не завжди очевидна й стабільна. А це й породжує нову проблему (чи хоча б окреме завдання) – виявити й вивчити сутність і характер поступу мікропоетики й манери твору чи творчого спадку драматурга.

Н. Малютіна в дисертації «Українська драматургія кінця XIX – початку XX століть: аспекти родо-жанрової динаміки» (2006) спостерігає за тим, як *«монологічна форма уявленої драматичної дії у так званих «монодрамах»»* вибудовується на основі кількох (спочатку внутрішніх, а потім і словесно оприлюднених) суперечностей героя – такими вона бачить системи текстуально-монологічних фрагментів деяких п'єс Л. Старицької-Черняхівської та Лесі Українки [198, 318].

Таким чином, з усього щойно розглянутого виявляється: по-перше, сам процес виникнення тексту п'єси (на відміну від тексту твору літератури взагалі) детермінується здебільшого чи не найважливішими суспільно-історичними й гострими соціальними або загальносуспільними ситуаціями й умовами зі звичаєвою, правовою, політико-ідеологічною та етично-естетичною, але перш за все індивідуально-особистісною забарвленістю й умотивованістю, з майже обов'язковою наявністю інтертекстуального оточення, зокрема з потребами й проблемами забезпеченості театрів належним чи бажаним репертуаром; по-друге, процес написання тексту твору для театрального втілення є в першу чергу не чим іншим, як отим самим, поміченим ще Арістотелем «наслідуванням» спочатку дією словом, дією і вчинком, мовлення автора від кожної окремої дійової особи та ще й на різних етапах і в різних умовах розвитку подій твору; по-третє, у процесі й у результаті творчості драматурга (показово, що він творить надзвичайно рідко у співавторстві) виникає приблизно така суто формальна

послідовність тексту п'єси (назва, іноді з підназвою чи з другою назвою), у якій уже на цьому етапі закладаються можливості театрального варіювання; визначення жанру, часо-простору та ступеня конкретності вказівки на причини й умови розгортання подій твору; перелік (список) чи представлення (репрезентація) дійових осіб; опис чи описи конкретних сценічних умов – декорацій; переважно послідовно в часі скомпонованих прологу, актів (дій) п'єси з вмонтованими в них явами, сценами, епізодами тощо; у кожній із саме цих складових тексту не просто вписуються, а й, у міру майстерності й обдарованості автора, «вмонтовуються» і впродовж усього тексту твору komponуються найважливіші його складові – монологи, діалоги та значно рідше полілоги й переважно групові багатоголосся; а завершується текст п'єси частіше всього після можливого епілогу зі словами «завіса», «кінець» тощо, які, як і всі попередні складові тексту, свідчать про «відкрити» призначеність (вже самого тексту твору) для театрального втілення шляхом того ж таки (але тепер уже – набагато артистичнішого) «наслідування» – аж до повного перевтілення навіть у способах мислення й мовлення актора від імені дійової особи. При наявності в тексті п'єси елементів символізму, вигадкування, фантазування (а тим більше – містифікування) варто шукати у творі авторських ключів чи кодів для досягнення як загальноприйнятої, так і додаткової (особистісно-індивідуальної чи ситуаційно-контекстуальної, під- чи надсвідомої, семасіологічно-сміслової та художньо-образної інформаційної) завантаженості й перезавантаженості кожного з елементів чи компонентів тексту твору. Конче важливо досягнути й смислове навантаження мисленнєво-мовленнєвих партій усіх дійових осіб, їхніх сюжетних ліній і навіть значимість відсутності таких партій, ліній або навіть їхніх реплік взагалі. Найбільш узагальнену структуру тексту п'єси можна зобразити й схематично, але схему краще подавати лише після ознайомлення з характером komponування всіх складових тексту.

Отже, з точки зору мікропоетики, п'єса – це не просто дуже специфічна й надскладна система суто текстуальних (авторських і персонажних) форм. Авторські текстуальні форми нарації складають: авторське номінування твору

(назва, підназва, подвійна назва, зміни назви чи назв, відсутність назви твору тощо); авторське визначення жанру п'єси: за змістом (побутова, соціально-побутова, родинно-етикетна, звичаєво-побутова, правова, історична, політична, ідеологічна, філософська та ін. п'єси), за формою, у тому числі й за характером чи типом komponування (скетч, діалог, етюд, епізод; одноактна, багатоактна п'єса), за ідейно-естетичним потенціалом (трагедія, комедія, драма, трагікомедія), за багатьма іншими ознаками й аспектами (від особливостей часопростору до конфліктів і характерів); авторське визначення часу, простору, часопростору та динаміки (розвитку) подій твору; авторське представлення (чи перелік, список) дійових осіб; авторські описи й визначення конкретних причин, умов, обставин і навіть мотивів, думок, висловлювань, дій, вчинків, способу життя дійових осіб і подій твору в цілому й кожного акту, кожної яви, сцени, епізоду тощо; авторські описи декорацій та інших атрибутів майбутньої вистави; авторські ремарки; авторські відступи та ін.

Окрім цього, особлива увага звертається на зміст, форми, типи монологічного мовлення й нарації дійових осіб: від мовно-нормативних і мовно-поетичних до позанормативних; від фонологічних, морфемно-лексичних і фразеологічних до синтаксично-стилістичних; від контекстуальних і підтекстуальних до інтертекстуальних засобів; від етимологічних значень і смислів до системи індивідуалізованих і типових та нетипових способів мовлення; від таких найпростіших прийомів, як опис, переказ, спостереження та звертання, до найскладніших самохарактеристик, інохарактеристик, характеристик людей, явищ, процесів, подій і роздумів на найскладніші теми; від монологічного й діалогічного мовлення дійових осіб до особливо специфічних форм мовлення в процесі полілогічного й багатоголосого спілкування.

Та й самі ці прийоми, будучи базовими для твору драматургії, є явищами складними й різноманітними. Їх давно вже диференціюють як за змістом і формою, так і за ознаками й функціями, за ідейно-естетичною наснаженістю й сутністю.

Уже давно існують типові й нетипові монологи, у яких присутні елементи

діа- та полілогічного мислення й мовлення. Особливо складними в усіх цих ракурсах постають діалоги – вони не просто основні й визначальні складові творів драматургії як дуже специфічного виду літератури, а такі ж неповторні форми спілкування автора з різними реципієнтами й дійових осіб між собою та надзвичайні форми викладу художньої інформації. Полілоги так само складні й за змістом та формою, й за ознаками та функціями, за сутністю. А багатоголосся, навпаки, значно простіше за всіма параметрами, але особливо важливі перш за все за функціями.

І хоча вчені вже подали майже всі основні характеристики більшості типів монологів, діалогів і полілогів твору драматургії, але творча практика й творчий досвід драматургів далеко не завжди вкладаються в описані типові характеристики. Особливо це стосується характеристик монологів, діалогів, полілогів і багатоголось переходових епох, наприклад, від класицизму до нової української літератури й драматургії в тому числі.

Таким чином, мікропоетика п'єси – це система таких деталей (від смислових навантажень окремих звуків, літер, звуко- та буквосполучень і голосів до звукорядів здебільшого алітераційного характеру, темпоритмів та інтонаційно-мелодичних композицій), елементів (від окремих значень і багатозначності лексем і словосполучень до найскладніших фразеологічних форм і зворотів), компонентів (від речень суто номінативного характеру до надскладних синтаксичних конструкцій, абзаців чи висловлювань), аспектів (від перерахованих попередньо блоків авторського номінування твору, представлення дійових осіб, констатування й характеристик реальних (суто історичних або природно-географічних і їм подібних), художніх (домислених та образно-емоційно забарвлених) або й просто вигаданих і сконструйованих з усіх попередніх форм часопростору й поступу та спрямованості авторського мислення й мовлення, описів, пояснень, характеристик середовища у явах та актах (діях) до авторських ремарок і заключних складових авторського мовлення – епілога й останніх слів «завіса», «кінець» тощо, до найважливіших, визначальних, прийомів мовлення дійових осіб – монологів, діалогів, полілогів і

багатоголось, зміст реплік яких, у свою чергу, може містити практично всю найрізноманітнішу гаму засобів, прийомів і стилістичних фігур художньо-літературної творчості взагалі).

При цьому будь-який твір драматургії (в основному майже незалежно від того, написаний він чітко й постійно ритмізованою, віршованою чи прозовою мовою) є настільки «відкритим», що вже з самого початку (тобто з моменту задуму й назавжди) призначається для багатьох реципієнтів (від сценариста до актора й працівника сцени, від читача до глядача), а це всім їм дає практично необмежені можливості як для науково-пізнавальної, так і для суто творчої інтерпретації – аж до звичайних переспівів і написання зовсім інших творів за його мотивами.

Говорити про загальний рівень майстерності й художності п'єси саме на цьому етапі її дослідження не варто, оскільки справжні особливості й образність суто мовних і мовленнєвих засобів, прийомів і стилістичних фігур можуть бути оцінені повністю лише після повного усвідомлення змісту твору, породженого всім щойно названим багатством словесної творчості. Скоріш усього, саме тут варто говорити про майстерність добору, смислове багатство, рівні індивідуалізованості й типовості мовлення автора й дійових осіб, лише про мовленнєво-сміслові ознаки (манеру) стилю, напрямку чи навіть методу творчості драматурга.

Отже, мікропоетика п'єси – це дуже специфічна система суто текстуально-сміслових авторських і персонажних форм спілкування, яка містить у собі й достатньо специфічні вияви авторської та персонажної нарації. Як правило, текст твору драматургії розпочинається з авторського номінування твору (назва, підназва, подвійна назва, зміни назви чи назв, відсутність або варіативність назви тощо). Услід за цим звертає на себе увагу авторське визначення, яке може бути втіленим уже в назві, але зазвичай подається окремо й здійснюється то за змістом твору (за рівнями свідомості – від етикетно-побутової п'єси до філософської); то за формою (у тому числі й за характером чи типом komponування – від скетчу, діалогу й одноактівки до п'єси-логії); то за

характером ідейно-естетичного потенціалу (трагедія, комедія, трагікомедія, драма, найпомітнішими ознаками конфліктів перших трьох зі щойно перерахованих є ідейно-естетична визначеність і завершеність, а останнього – і невизначеність, і незавершеність).

Детерміноване неодмінним (або хоча б передбачуваним) сценічним втіленням і доведеним класицистами до розряду канонічності обмеження в часі, просторі й дії («дія відбувається в...») – це не лише данина театру й традиції, а ще й максимальна концентрація (а тим самим і загострення) дій, вчинків і подій. До того ж саме таке авторське визначення часопростору, подієвого ряду й напруження динаміки поєдинків твору відіграє неабияку роль у визначенні ступеня історичної достовірності, правдоподібності чи власне художньої дійсності твору – його змісту. Та на фоні всіх попередніх форм (переважно констатативно-авторського мислення й мовлення) авторські представлення («переліки» чи «списки») дійових осіб виглядають надзвичайно вагомими й багатозначними – реципієнт не просто вперше зустрічається з «творцями» змісту й усієї дійсності твору, а й одержує про них певні уявлення чи знання. Власне авторська нарація розпочинається частіше всього з визначень конкретних причин, умов, обставин і мотивів мислення, висловлювань і вчинків дійових осіб та найважливіших детермінантів подій і всього твору, і кожного окремого акту, кожної окремої сцени, епізоду, яви тощо. При цьому авторські описи декорацій та інших атрибутів і чинників складових п'єси (а отже, й майбутньої та бажаної для автора вистави) – це не прості ілюстрації до часопростору й подієвих рядів, а й вирази станів і настроїв дійових осіб тощо.

І вже зовсім унікальні зміст і функції таких складових тексту, як авторські ремарки, наявність яких свідчить кожного разу не тільки про постійну «присутність» автора, а й про його ставлення до дійових осіб. П'єса призначається перш за все для сценічного втілення, а це значить, що реципієнтам «авторські» складники мікропоетики твору у формі авторського тексту, крім назви й авторського визначення жанру, які подаються на афіші, фактично недоступні, а моно-, дія-, полілоги та багатоголосся, тобто спілкування й

функціонування дійових осіб справді складають основу змістоформи твору як для глядачів, так і для читачів (тобто для всіх реципієнтів), тому зміст, форми, ознаки, функції найсуттєвіших та найпоширеніших цих складників мікропоетики необхідно вивчати особливо сумлінно й ґрунтовно.

Так, при вивченні монологічного мовлення й спілкування дійових осіб можуть враховуватися чуттєво-сміслові навантаження мовно-нормативних, позанормативних, мовно-поетичних, морфемно-лексичних одиниць мови; над- та інтертекстуальні смисли; навантаження складових тексту п'єси асоціативними полями, враховуючи всі можливі (або хоча б найважливіші) семантичні нашарування та зрушення, а також індивідуальні й типізаційні чи атипологічні мовленнєві самохарактеристики дійових осіб; будь-які засоби й форми вираження специфіки саме монологічного мовлення (від поширених лексем і словосполучень «думаю», «я мрію» і т. ін. до інтонаційних ознак висловлення монологу, на які нерідко вказує в ремарках сам автор). Особливу увагу в першу чергу слід звертати на типи монологів, які диференціюються як за змістом і за формою, так і за ознаками й функціями, за найсуттєвішим – за ціллю, місцем у тексті тощо. Та й нетипові монологи навантажуються драматургами іноді особливими ознаками чи функціями. А сама наявність у монологічних елементах діалогічного мислення й мовлення робить цей прийом особливо виразним і потужним засобом характеротворення, адже він розкриває надзвичайну складність внутрішнього світу особи, її реальні зв'язки зі світом навколишнім. Та вже зовсім особливу (центрально, визначальну й таке інше) роль відіграє в системі мікропоетики твору драматургії діалог. Для п'єси це своєрідний мегаприйом, адже це не просто основна форма спілкування дійових осіб твору, а отже, й викладу змістоформи п'єси, а й найбільша частина її тексту – найважливіше, що в ньому є. А тому, окрім усього щойно сказаного про монологічне мислення, мовлення й спілкування, варто додати ще дуже багато нового. По-перше, діалогічне мислення й мовлення дійових осіб п'єси має настільки виражену, генетично й генеалогічно детерміновану специфіку, що по-іншому, ніж унікально-феноменальною, її не назвеш і не охарактеризуєш. Це

справді те, що не лише поєднувало, поєднує й поєднуватиме і двох осіб, і особу з групою індивідумів, і групи, громади, етноси, нації і суспільства.

Незрівнянно різноманітнішими є й репліки діалогів (аніж монологів) – напевне, ще дуже довго дослідники цього мегаявища будуть відкривати все нові й нові типи, форми ознаки та функції діалогів, оскільки їх багатоманіття постійно породжується й пропонується драматургам самим життям. Та ще багатоманітнішими є основні складові діалогів – різнозмістові, багатоманітні формально й функціонально. Саме тому в даному разі немає ні найменшої можливості, ні навіть потреби (усі основні типи реплік уже названо попередньо) перераховувати й характеризувати всі вивчені вже типи реплік. До того ж, до багатства найважливіших типів діалогів і реплік повернемося ще при вивченні еволюції (виникнення, формування, видозмінювання й функціонування) в українській драматургії першої половини XIX ст. Виникнувши ще в найдавніші часи, полілогічна форма мислення й мовлення дуже повільно та поступово почала виражати лише окремі елементи й моменти демократизації самого процесу творчості драматургів різних народів і часів, а сформувалася вже аж у XX ст. Як і моно- та діалогічне мовлення, мислення й спілкування, полілог став принципово відрізнятися від двох перших не лише плюралізмом, а принциповою відмінністю функцій – самою присутністю такого багатопозиційного бачення світу, а саме: розширенням соціально-етнічних масштабів бачення драматургом реально-художньої чи вигаданої ним дійсності твору. Змінилися й зміст, форми, ознаки та функції окремих реплік полілогу – вони стали поступово звільнятися від етикетних та інших регламентацій – аж до повного уподібнення розбурханій стихії справді природних форм спілкування, у яких виявляються й поєднуються крайній індивідуалізм і колективізм, керованість почуттів, думок і волевиявлень з бунтом і повним безладом тощо. Нерідко полілоги плутають із багатолоссями, сутність яких полягає в тому, що кілька дійових осіб, а то й усі дійові особи справді по-різному (і в різних формах, і з різними емоційно-вольовими й іншими відтінками, забарвленнями) не висловлюють якоїсь своєї (справді нової) думки, а лише підтримують уже наявні позиції. Саме так розуміючи специфіку

багатоголосого мислення й мовлення в п'єсі, можна й потрібно значно глибше охарактеризувати не лише характери, позиції, думки та вчинки дійових осіб, а й силу їхнього впливу на оточення (а через нього й на суспільство). Та чи не найскладнішою формою авторського й персонажного мислення, мовлення й спілкування видається та форма, у якій зустрічаються одночасно або окремі елементи, або чітко виражені прийоми моно-, діа-, полілогічного та багатоголосного спілкування. Але це надто велика рідкість навіть у сучасних супермодерних творах для театрального або кінематографічного втілення. І при всьому цьому слід пам'ятати, що й кожна окрема репліка, й кожен окремий прийом суто драматургічного мислення, мовлення й спілкування (моно-, діа-, полілоги і навіть багатоголосся) можуть мати ознаки й характер констатувально-описових, стверджувальних, заперечувальних, характерологічних прийомів і прийомів домислювання, фантазування, містифікування й навіть хворобливо-маніакального характеру.

2.3. Макропоетика твору драматургії як система характерів і (дуже рідко) образів дійових осіб, поодиноких зіткнень (колізій) і конфліктів, умов і ситуацій, подій і картин світу, інших найважливіших складових змісту твору та способів їх творення

На сьогодні, на жаль, існують нечіткі й нецілісні уявлення про те, які саме складові змісту твору можуть і повинні створювати парадигму змісту п'єси, тобто його «системний ряд». Цей же стан маємо скоріш усього тому, що в кожному окремому творі для сцени не тільки теми, проблеми, ідеї, образи, характери, сюжетні лінії, фабули й усі інші складові змісту можуть бути надто різними, але вони ще й поєднуються дуже довільно і навіть непередбачувано, тоді як структура тексту п'єси більш менш визначена (репліки дійових осіб об'єднані в монологи, діалоги, полілоги, багатоголосся і подаються в чіткій послідовності). А кожна окрема складова змісту може творитися впродовж усієї п'єси. Тобто простота й складність процесу вивчення поетики будь-якого твору

художньої літератури, а особливо твору драматургії, постійно приводили дослідників у досить непрості (навіть якоюсь мірою парадоксальні) ситуації. На перший погляд, дослідник, маючи перед собою текст п'єси, повинен був із самого початку досліджувати передовсім те, що він починає читати, – текст (тобто все те, що ми розглянули в попередньому підрозділі, – мікропоетику), і тільки після прочитання починати говорити про те, що складає його зміст, який в цілому впливає з усього тексту. Але в тому-то й справа, що уже з найдавніших часів спочатку почали говорити про найважливіші складові змісту (про дійових осіб і їхні характери, а також про походження цих людей – зі сказань, переказів, міфів тощо), про типи поодиноких зіткнень, колізій і конфлікти, навіть про трагедійний чи комедійний пафос і катарсис, а до лінгво-текстуальних досліджень творів по-справжньому долучилися аж у ХІХ ст. Щоб зрозуміти таку ситуацію, ще раз простежимо процес написання й вивчення перш за все основних складових змісту п'єси в різні епохи.

Так, Арістотель у четвертій частині «Поетики» основну увагу приділив «високородному» та «героїчному», а тому й достойному співчуття («катарсису») героєві (та й іншим позитивним дійовим особам трагедії) і «низькому», «смішному» й достойному висміювання антигероєві (й іншим негативним дійовим особам комедії). А вже потім почав говорити й про те, якими розмірами й темпоритмами повинні користуватися автори: трагик – гекзаметром, а комедіограф – ямбом чи хореєм. Тобто мова йшла скоріш про характери «мелосу», аніж про семантику й смисли тексту.

У п'ятій і в чотирьох наступних частинах «Поетики» автор веде мову й про інші складові змісту – про «трагічні» й «комічні» ситуації, поодинокі зіткнення («колізії») й конфлікти («поєдинки») героїв з антигероями, про «наслідування дії важливій і закінченій» [12, 676]. Та найважливішими факторами змісту Арістотель вважав фабули, у процесі розгортання яких розкривалися характери дійових осіб і (на цій основі) ідейно-естетичний пафос – трагедійний або комедійний.

Усі спадкоємці й послідовники вчення Арістотеля про поетику в епоху

античності (Теофраст, Деметрій Фалерський) помітно розширювали коло складників змісту п'єси, але найвиразніше все це «підсумував» Квінт Горацій. Цей «наставник поетів» рекомендував, не цураючись міфологізування й очуднення реальних явищ, лишати на них «*відбитки поетової сучасності*» [135, 216], обходячи п'яні банкети й оргії і дуже збіднілих героїв, частіше звертатися для картин походів і перемог, думки про які вже відстоялися в переказах і сказаннях [135, 217]; живучи у своєму часі, чітко розрізняти межі й можливості інших епох [135, 218]; щасливих і нещасних людей слід змальовувати так, аби всім стало зрозуміло, що все те – від Фортуни [135, 219]; суспільство з усією його складністю та зі ставленням поета-драматурга до правил етикету, звичаїв та моралі [135, 221–223] та ін.

Східно-азійське та європейське Середньовіччя до складу найважливіших компонентів, аспектів змісту своєрідних «сценаріїв» театру масок і, відповідно, п'єс переважно містичного характеру внесли досить багато: окрім сина Божого, тут діяли різні міфічні істоти зі стабільними характерами й зовнішніми рисами, деякі містичні небожителі, ідеалізовані темні й світлі сили тощо; з'являлись нові типи конфліктів. При цьому найчастіше принципово змінювалися й зміщувалися ціннісні орієнтири й критерії: навіки та беззаперечно позитивні й ідеалізовані небожителі, настирливо пропаговане «рабство Боже». Так, у XIII–XIV ст. перші драматурги японського театру Но Канамі та Дзеамі у своїх п'єсах «Такасаго», «Сотоба Коматі» (про богів) та ін. пропонували глядачеві таку дійову особу, яка поставала спочатку в образі божества, а потім демона [383, 13–15]. В історії китайської драматургії в епоху Юань (XIII–XIV ст.) у творах Гуань Хань-ціна, Ван Ші-фу, Ма Чжи-юань і багатьох інших сюжетним джерелом були міфи й легенди про безсмертя небожителів, але в цих п'єсах пропагувалась ідея про те, що людина сильніша за духів. У європейському Середньовіччі, наприклад, на зміну містерії Арнауля Гребаня «Містерія Старого Заповіту» приходять містерії світського характеру: «Зруйнування Трої», «Облога Орлеану». Але популярним у тогочасній Європі ще довго залишався міраклі про грішника, врятованого Богородицею, наприклад, «Міраклі про Теофіле», який належав Рютбефу.

Значний внесок у процес розширення кола позитивів і негативів змісту п'єс трагедійного, комедійного й особливо трагедокомедійного (драматичного) плану здійснили митці наступних епох. Так, відомо, що Данте Аліг'єрі в згаданому вже трактаті «Про народну мову» не лише поставив питання про «оживлення» і «онароднення» мови п'єси (й літератури взагалі), а й про необхідність звернути увагу на характери носіїв такого мовлення та суто народних форм спілкування, на необхідність вводити їх у коло дійових осіб вистави: *«Трагедією ми вводили більш високий стиль, комедією більш низький, а під елегією розуміємо стиль нещасних»* [99, 185].

Ю. Скалігер у п'єсі вже замість поняття «хор» уживав слово «натовп», учасників якого, на його думку, можна *«розділяти на сільських, міських, військових»* [183, 64]. Сільських людей він пропонував вважати *«дурними, довірливими, боягузливими, грубими»* й у той же час самовпевненими. Міських – *«ледачими, зазнайкуватими»*, а військових – *«хвастливими і невживчивими»* [183, 64].

Джованні-Батіста Гваріні («Компедіум про драматичну поезію», 1601) розширив коло дійових осіб, житейських ситуацій і конфліктів (від суто трагічних і комедійних до життєво реалістичних, наприклад, його п'єса «Вірний пастух»).

П. Корнель у «Міркуваннях про користь і частини драматичного твору» (1660) писав, що для творення характерів дійових осіб п'єси *«потрібні принципи моралі»* [183, 365]. Згодом Жан де Лабрюйєр («Характери, або звичаї нинішнього віку», 1668) відзначить, що *«недостатньо, щоб характери театральних персонажів не були відразливими, потрібно ще, щоб вони були благопристойними й повчальними»* [177, 68]. Ф. Прокопович у главі X книги II праці «Поетичне мистецтво» (1705) наголошував на тому, що не потрібно виводити на сцену солдатів, натовп, царських слуг, а треба *«вводити тільки тих дійових осіб, які здійснили децю видатне, помітне і виключне»* [281, 434].

Л. Мерсьє («Про театр, або Новий досвід про драматичне мистецтво», 1773), презентуючи *«новий жанр, що походить від трагедії і комедії...»* (драму),

відзначив, що в центрі такого жанру поставлено не стільки героя й конфлікт, а скоріш доступну *«патетичність від одного жанру і безпосередність від іншого, а тому він найбільш корисний»*, що зробило, на думку автора, такий твір *«найбільш цікавим для всіх глядачів»* [369, 370].

У п'єси XVIII ст. стали «вливатися» конкретна історія, бурхлива й буденна реальність дуже помітного дуалістичного світобачення митців барокового спрямування. І в такий спосіб фактично завершилися багатолітні пошуки об'єктів «наслідування» й зображення в драматургії взагалі.

То ж не дарма на початку XIX ст. і драматурги, і драматургознавці в Європі пріоритет почали надавати ідейно-естетичному пафосу й виховному потенціалу, а це дозволило драматургам XIX ст. фактично звільнитися не тільки й не стільки від канонів класицистичної поетики, а від обмежень у галузі об'єктів зображення – залишилися все ще нездоланні обмеження й вимоги тодішнього сценічного втілення.

Початок XIX ст. ознаменувався появою в літературознавстві історичної школи, яка *«домінуватиме у продовж усього XIX ст. в європейській та американській науці про літературу»* [72, 87]. Як відомо, перші представники цієї школи були вихідцями з Німеччини, оскільки саме їхні естетичні уявлення здійснили суттєвий поштовх у переосмисленні класицистичних канонів драматургії. Ф. Шеллінг («Філософія мистецтва», 1801–1803) зазначав: *«драматург повинен спочатку приділити увагу внутрішньому конструюванню п'єси, а потім зовнішній її формі...»* [390, 106]. Г. Гегель у розділі «Драма як поетичний твір мистецтва» праці «Естетика» також відзначив, що *«драматична поезія повинна бути суворо сконцентрована всередині себе...»* [80, 544].

Так, теоретики романтизму Новаліс, брати Шлегелі чітко задекларували у своїх теоретичних працях, що вони розпочали боротьбу за нову драму. А. Шлегель у праці «Читання про драматичне мистецтво і літературу» (1807–1808) висловив свої міркування щодо змісту нової романтичної п'єси, визнавши те, що вона не така *«сувора, як антична, оскільки вона вбирає усе те, що стосується безпосередньо життя людини»*, а тому її слід *«розглядати, як*

велику картину, де подається не тільки загальний вигляд і рух багатьох груп дійових осіб, а й близьке оточення кожної дійової особи, і її далека перспектива...» [184, 133].

Основні принципи романтичної драми продовжив формувати В. Гюго у своїй передмові до драми «Кромвель», де основний акцент зробив саме на змісті драми, а всі її текстуальні тонкощі він просто відкинув. Представник революційного (активного) напрямку романтизму Г. Гейне в праці «Смерть Тассо» (1819) закликав сучасних йому драматургів звертати увагу на *«живе розгортання подій н'єси, вдало переплітати діалоги з дією» [184, 231].* Він прямолінійно заперечив класицистичні канони побудови твору драматургії, зробивши такий висновок: *«дивним видається те, що ми зараховуємо дотримання трьох правил єдності до поетичної краси н'єси» [184, 232].*

Поява праці Густава Фрайтага «Техніка драми» 1863 року дала можливість його послідовникам не тільки розробляти *«рецептуру н'єси» [370, 15],* а й змусила бути уважними й обережними в порушенні суспільних тем, проблем. Так, Г. Фрайтаг стверджував: *«Зміст драми завжди полягає у боротьбі, сповненій сильних душевних хвилювань, у боротьбі, яку веде герой з протилежними силами. І як сам герой провадить життя міцне в своїй однобічності й вимушеності, так і протидіюча сила має бути виразно втілена в людях, які уособлюють її» [370, 66].*

Е. Золя («Наші драматурги» і «Натуралізм у театрі», 1881) висунув нову як на той час естетичну програму відображення дійсності у творах драматургії. Він пропонував драматургам відмовитись від брехливих сюжетів, а показувати людей *«з мозком і м'язами, які працюють природно» [370, 69–70].* Тобто його роздуми ще раз підтвердили принципи натуралістичної школи 70-х р. XIX ст., яка у центрі уваги поставила природне життя людини.

Про характер *«трагическихъ лицъ»* і *«суцность конфликтов»* твору драматургії вів мову у своїх критичних розмислах Д. Аверкієв («О драмѣ», 1893), акцентуючи увагу на таких питаннях, як *«етичне значення трагедії»*, *«про другорядні стихії трагедії»*, *«про характери комедії» [2, 9–10]* та ін.

На початку ХХ ст. праці А. Горнфельда («Трагедія», 1911), Г. Гессена («Технічні прийоми драми», 1912), М. Роздольського («Теорія драматичного мистецтва»), В. Волькенштейна («Закони драматургії», 1925) та інших авторів присвячуються системному розглядові досить довгого ряду загальних і конкретних, типових і виняткових, можливих і навіть допустимих аспектів та компонентів змісту п'єси: від системи характерів дійових осіб до системи конфліктів тощо.

У 50-х роках цього ж таки століття з'являються праці З. Мороза («Українська реалістична п'єса», 1952), Ю. Холодова («Композиція драми», 1957), К. Сторчака («Питання поетики драми», 1959) та ін., у яких акцент робиться на змісті п'єси.

В. Сахновський-Панкєєв у праці «Драма. Конфлікт. Композиція. Сценічне життя» (1969) доводив, що *«неодмінною властивістю характеру у драмі є його конфліктність – потенційна властивість до руху і відстоювання своїх позицій, своїх устремлінь»* і що характер та конфлікт *«у п'єсі постають у єдності, в сплаві»* [289, 42–43].

В. Нефед (у праці «Роздуми про драматичний конфлікт», 1970) зазначав, що *«уже сама назва п'єси може підказати сутність конфлікту»* [227, 85]. З. Мороз у книзі «На позиціях народності» (1971) наголошував на тому, що *«в драматургії форма визначається, перш за все, суттю змісту або, що те ж саме, характером основного конфлікту, а також тим, який при даному конфлікті бік життя (позитивний чи негативний) поставлено у центрі уваги і як змальовані дійові особи»* [214, 17].

Поява праці Е. Бентлі «Життя драми» у 1978 році чітко розставила пріоритети в тематиці й проблематиці творів драматургії.

А. Погрібний у монографії «Художній конфлікт і розвиток сучасної радянської прози» (1981), наголошував на тому, що *«пояснити і повністю визначити конфлікт у творі літератури можна лише при умові цілісного його осмислення і на рівні мікро-, і на рівні макроструктурних елементів»* [251, 89] і що *«розмиті»* або *«приховані»* *«мікроструктурні засоби вираження конфлікту,*

як принцип поетичної опозиції, так й інші синтагматичні і парадигматичні способи втілення і драматизації конфліктних ситуацій відіграють у творі важливу роль» [251, 90]. А це значить, що «зернятком конфліктного заряду у творі може бути лише одне слово або фраза...» [251, 90].

Ставлячи у центр п'єси характери дійових осіб, П. Паві («Словник театру», 1986) відзначає: «Оскільки «характери» поступово змінюються у ході п'єси, то характеризування триває упродовж усієї вистави. Воно особливо відчутне в експозиції та в момент появи суперечностей і конфліктів» [238, 571].

В. Івашків («Українська романтична драма 30–80-х років XIX століття», 1990), детально розглядаючи «особливості поетики української романтичної драми», акцентував увагу перш за все на «аналізі характеру художнього конфлікту, ідейно-образної і деяких моментів жанрово-стильової структури драми» [126, 9].

С. Хороб вважав драматичний конфлікт явищем дуже поліфункціональним, оскільки він може розглядатися «як засіб художнього відображення реальних, багатоманітних протиріч навколишньої дійсності... як вияв авторської особистості (насамперед свідомості і мислення) у ставленні до зображуваного змісту... і як рушійна сила драматичної дії і драматизму; конфлікт як важливий засіб розкриття характеру дійової особи...» [365, 27–28].

У докторській дисертації «Проблема національного характеру в українській драматургії 20 – початку 30-х років XIX ст.» (2004) В. Працьовитий детально простежив, як внутрішній конфлікт дійової особи виконує характеротворчу функцію.

Решта авторів дисертаційних досліджень – Г. Доридор («Український водевіль XIX століття», 2000), Л. Чернікова («Поетика історичної драми І. Карпенка-Карого: романтичний дискурс», 2003), Н. Малютіна («Українська драматургія кінця XIX – початку XX століть: аспекти родо-жанрової динаміки», 2006) та інші – не тільки порушили, а ґрунтовно вирішили довгий ряд питань макропоетики, хоча автори не вживали саме таких термінів і понять. О. Бондарева в монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті:

поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» (2006) також однією з важливих проблем свого дослідження вважала необхідність спеціального й системного вивчення найважливіших складових змісту твору.

Загалом літературознавці не обійшли змісту, форм, ознак, функцій і способів творення жодної важливої складової змісту п'єси (тобто макропоетики), як багатьох його другорядних та епізодичних компонентів, елементів і навіть деталей. Але більш-менш цілісної й системної концепції цього явища все ще немає.

Не претендуючи на істину в останній інстанції, намагаємося укласти свою (скоріш робочу, аніж загальнонаукову) не стільки концепцію, а бодай схему чи систему складників макропоетики п'єси.

Оскільки досвідчений і тим більше талановитий драматург уже в назві твору майстерно зацікавлює реципієнта самою серцевиною (суттю) змісту твору («Знімчений Юрко», «Переяславська ніч» і подібні), його проблемою («Як козам роги виправляють») тощо, освоєння складових макропоетики п'єси взагалі необхідно розпочинати зі змісту, форм вираження, ознак (майстерності й талановитості чи навпаки), функцій та й самої сутності (тобто того в ній зі щойно перерахованого, що й справді є найважливішим і найсуттєвішим). При цьому не слід забувати, що, окрім оригінального й самостійного творення, є такі можливі варіанти та шляхи домінування, як запозичення з народної мудрості («Тоді скажеш гоц, як вискочиш», «Один дарував, другий утішив», «Оглядівся, як наївся»), перифразування вже відомих назв тощо.

Тема й тематика, проблема й проблематика, ідея й ідейний зміст п'єси, якщо вони дуже ґрунтовно не репрезентовані ще в назві, при системному дослідженні макропоетики мають освоюватися відповідно й кожна з цих складових по-своєму. Так, наприклад, навіть тоді, коли тема помітно поверхова, побіжно представлена в назві, обов'язково варто розглядати, як саме драматург «прив'язав» події твору до часопростору й житейсько-історичного поступу чи дискурсу; яку саме (особисто-внутрішню, соціально-побутову, звичаєво-правову, політично-ідеологічну чи філософсько-етичну, загальносупільну) сферу буття

дійових осіб творить, інтерпретує, відображає (чи й просто «наслідує») і наскільки майстерно, художньо та ще й (можливо) талановито робить усе це драматург.

А найпомітнішим узагальненням не стільки конкретної змістовності п'єси, скільки вираження загальної психології переживань, інтелектуальних і вольових зусиль, напруги пам'яті й уяви та ідейно-естетичної спрямованості, тобто вищих вимірів змісту, практично завжди виступає авторське визначення жанру твору: трагедія означає, що людські позитивні й вищі цінності, ідеали та добро в цілому будуть безпощадно й остаточно нищитися; комедія – все негативне (застаріле й віджиле) зазнає безповоротної поразки; драма – боротьба між позитивними й негативними триває, а перемога тих чи тих сил тимчасова, випадкова тощо. У таких випадках драматург визначає, а реципієнт або з усім цим погоджується й думає (упродовж усього твору) «по-авторськи», або, сприймаючи весь твір, сподівається на естетичну зрілість драматурга, врешті-решт погоджується з ним чи визначає жанр п'єси по-своєму, на що, як правило, автор не розраховує. Значно простіше з визначеннями жанрів за основними параметрами змісту (від соціально-побутового до філософсько-етичного) – тут помилитися авторові (та й реципієнтові) дуже важко. Читачеві залишається лише «налаштувати» свою свідомість на відповідний її рівень і потім з'ясовувати, наскільки точно окреслив драматург у своєму визначенні тему й тематику твору і чи «поєднав» усе це власним визначенням жанру.

Як уже було сказано у підрозділі 2.1, авторські представлення дійових осіб здебільшого лише констатують імена, вік, соціальні стани й окремі риси характерів дійових осіб тощо, але це лише та констатація, яку, наприклад, глядач спектаклю може й сприйняти. Мабуть, саме тому драматурги нерідко обходяться примітивним «переліком» чи «списком» дійових осіб.

Значно складніше з проблемою та проблематикою твору: з одного боку, автор може сформулювати її (як було раніше сказано) уже в назві, а з іншого, – пишучи розважальний твір, драматург може й не порушувати будь-якої актуальної чи важливої проблеми; з одного боку, головна проблема твору може

чітко виокремлюватися в змісті п'єси, а з іншого, – цю проблему реципієнтові необхідно самому виокремлювати з-поміж кількох (а може й багатьох) інших.

Напевне, майстерність драматурга (саме драматурга, а не поета чи прозаїка) полягатиме в тому, щоб у його творі й головна тема, й центральна проблема (як і всі позитивні та негативні) були визначені й окреслені максимально чітко й однозначно – інакше гостроту твору для сцени доведеться «дотворювати» діячам театру.

Багато подібного можна й потрібно сказати й про ідею та ідейний зміст твору, адже будь-яка ідея у творі літератури мусить бути не тільки своєрідним способом вирішення проблеми, а й кінцевою ціллю його написання. Про це писав ще Платон, а якщо деякі сучасні митці та літературознавці твердять іноді й інше, то вже варто подумати, чому або зради чого вони це роблять. А з точки зору рівня художності п'єси цікавими стають не тільки чіткі авторські визначення тем, проблем, ідей творів, а й те, наскільки широкі асоціативні поля й суспільні відлуння йдуть від них, наскільки виразна й помітна сугестія цих аспектів змісту твору серед реципієнтів. Наявність кількох (може, й багатьох) «суміжних», «супровідних», «спорадичних» і їм подібних мікротем, мікроідей та мікропроблем може свідчити як і про багатогранність світобачення автора й дійових осіб, так і про звичайну невправність автора такого унікального твору, як п'єса. До системи неоднозначних питань і відповідей належать і такі: особистісна та загальносуспільна значимість (масштабність) і вагомість кожної з тем, проблем та ідей твору; питання про форми вираження й безпосередні їх формулювання, функціональність і т. ін. та ставлення до всіх цих аспектів і дійових осіб, і самого автора. Не менш важливими й складними є питання про взаємопов'язаність, протиставленість чи «різnobічність» усіх цих аспектів змісту п'єси. То чи не найважливішими й найскладнішими проблемами вивчення поетики п'єси можуть видатися питання про пов'язаність усього перед цим розглянутого й ще не розглянутого з характерами (значно рідше – образами) дійових осіб, адже саме в гармонійних і дисгармонійних (неантагоністичних чи антагоністичних) мовленнєвих вираженнях спілкування, діяння й способах буття

цих осіб втілюються фактично всі основні аспекти змісту п'єси, а вони є породженням причин, умов (і навіть конкретних обставин) та особистісних і громадського-колективних мотивів. Конкретність причиново-наслідкових ланцюгів дуже важливо простежити в п'єсах історичного характеру або написаних на історичну тематику. У творах із суто художньою (домисленою, вигаданою чи сфантазованою) дійсністю твору на чільне місце виходять умови й конкретні обставини. А в п'єсах зі сконцентрованою увагою автора на внутрішньому світі особистості, родини чи іншої малочисельної спільноти вочевидь домінують індивідуальні чи групові мотиви. І все потребує надзвичайної й саме в такий спосіб диференційованої уваги, позаяк саме там закладені й усі основні детермінанти наявності уже сповна сформованих рис характерів дійових осіб і тих рис, які формуються впродовж протікання дій чи подій твору.

Характери (і як основні виразники всього авторського у творі, і як фундамент змісту, і як суб'єкти дій, і як основні об'єкти рецепції та інтерпретації читачем, а отже, і як основні об'єкти вивчення) можуть бути явищами і примітивно простими (безхарактерні дійові особи чи дійові особи з однією-двома рисами характерів), і надзвичайно складними – дійові особи з такими надскладними характерами й характеристиками, які проявляються в них на всіх рівнях їхньої свідомої діяльності (від природно-генетичних схильностей та обдарувань до філософсько-педагогічних принципів і рис), в особливостях під- і надсвідомих реакцій, рефлексіях та в суто інтуїтивних рішеннях і вчинках.

Основними для визначення окремих рис і цілісних та більш-менш стійких характерів можуть бути перш за все такі характеристики:

а) природно-генетична характеристика передбачає визначення тимчасового, чимось чи кимось детермінованого або й (головне) генетично закладених, практикою чи вихованням підтверджених схильностей до доброти чи злобливості (аж до садизму), співчутливості й вибуховості або розважливості та витримки (аж до байдужості), емоційності й раціональності й т. ін.;

б) родинно-побутова характеристика передбачає систему сформованих

генетикою й родинним вихованням передовсім таких рис характеру: повага (чи неповага) до себе й до оточення (від батьків і братів-сестер до родичів і близьких), взаємоповага з достойними саме таких стосунків і т. ін.;

в) соціально-побутова характеристика передбачає ставлення до матеріальних цінностей, до правил етикету й усяких інших родинно-побутових регламентацій – тут також можна нарахувати якщо не сотні, то в усякому разі десятки досить стійких рис: від поваги до себе й членів родини до стійкої розчарованості у своєму соціальному походженні тощо;

г) етикетно-громадська характеристика передбачає визначення стійких і тимчасових прагнень та рис характеру: вихованість статева, родинна, громадська, стійка суто етикетна вихованість і прагнення до корисливого, дружлюбного, добро- чи злотворчого спілкування й співжиття та ін.;

г) звичаєва характеристика передбачає вияв і визначення усвідомленої обізнаності людини зі звичаями свого оточення, етносу, своєї нації й свого народу, народів світу, готовність дотримуватися цих звичаїв, поважати звичаї інших людей і народів та ін.;

д) правова характеристика передбачає обізнаність людини з (хоча б основними) юридичними регламентаціями її поведінки й діяльності в суспільстві (від тих «неписаних законів», які породжувалися тисячолітньою практикою співжиття осіб однієї нації до системи законів і кодексів законів, ухвалених і прийнятих вищими законодавчими органами й установами держави – законослухняність, юридична і правова грамотність і т. ін.);

е) політична характеристика передбачає вияв і означення типу ставлення дійової особи до своєї, чужої і загальнодержавної влади, до загальносуспільного й державного устрою до світопорядку взагалі – покірливість, властолюбство і т. ін.;

є) ідеологічна характеристика передбачає з'ясування й визначення здатності формулювати свої ідеї, ідеї свого соціуму, нації, народу чи суспільства; пропагувати свої ідеї; розуміти ідеї інших та ідеї суспільства; розуміти й тлумачити ідеї партій та інших світових спільнот – ідейність чи безідейність,

зрілість і т. ін.;

ж) філософська характеристика передбачає знання, усвідомлення й уміння застосовувати у своєму житті і в житті суспільства зокрема закономірності виникнення, розвитку, розквіту, занепаду й відмирання всього живого й неживого на землі і т. ін. – визначеність світогляду (як системи точок зору, позицій і принципів світорозуміння, далекоглядність, мудрість та ін.);

з) психолого-педагогічна характеристика передбачає усвідомлення природно-генетичних і набутих людиною здібностей, схильностей і знань, розуміння нею процесів навчання й виховання – педагогічна та психологічна зрілість, цілеспрямованість та ін.;

и) характеристика людини з точки зору її самоусвідомлення, передбачає усвідомлення людиною самої себе на всіх щойно перерахованих рівнях, усвідомлення себе і свого соціуму, нації, народу, країни, суспільства – самосвідомість, соціальна, правова самосвідомість.

Природа й сутність внутрішніх сумнівів, суперечностей дійових осіб є різною: від примітивного недооцінювання й нерозуміння когось або чогось до світоглядно-етичних неузгодженостей контрольованих людиною процесів її сприймання, осмислення, оцінювання й відображення. Різними є й причини, шляхи й потреби переростання внутрішніх сумнівів і суперечностей у протиріччя (тобто в різні, але перш за все в словесні) суперечки з іншими людьми і далі в поодинокі зіткнення (колізії). Оскільки виникнення протиріччя можливе лише з появою іншої, «чужої» думки, то з появою діалогічних спілкувань можна простежити й вивчити і сюжетні лінії (як системи поодиноких зіткнень або й простих перетинів дійової особи з іншими дійовими особами), і цілі системи зіткнень через несумісність двох і більше відмінних чи гостро протиставлених точок зору, позицій, принципів і врешті-решт цілей, тобто конфліктів і фабули як системи найважливіших зіткнень (колізій) твору взагалі.

Оскільки про змістово-формальну завантаженість усього цього піде мова при ознайомленні з поетикою komponування, зупинимося на основному конфлікті п'єси й на ознаках системи конфліктів.

По-перше, будь-який повноцінний, а тим більше – основний, конфлікт п'єси (як ряд зіткнень основних протидіючих сил твору) – це така система поодиноких зіткнень (колізій) протидіючих сил, у складі якої повинні бути, як мінімум, перше зіткнення, у ході якого з'ясовується, хто з ким і за що бореться (зав'язка); кілька таких поодиноких зіткнень, гострота й напруга протиборства, які поступово посилюються (розвиток подій); найгостріше й фактично вирішальне зіткнення (кульмінація), після якого стає зрозумілим, які сили чи особи перемагають; і остаточне, заключне зіткнення, у ході якого відбувається або повна перемога одних сил над іншими і, звичайно, припинення боротьби, або нова перестановка сил. У неповноцінних конфліктах можуть бути відсутніми деякі з перерахованих зіткнень зовсім або драматург говорить про них (у спогадах чи роздумах дійових осіб, у своїх власних описах чи ремарках тощо), або й не говорить про них взагалі. Тут у пригоді можуть і повинні ставати як доказове визначення героя чи антигероя, так і домінування того чи іншого рівня їхньої свідомої діяльності або характеру й завершення (див. попередні пункти) основного конфлікту. Системність (чи безсистемність) конфліктів п'єси варто визначати не тільки й не стільки тим, наскільки міцно другорядні поєдинки пов'язані зі змістом і характером головного, скільки тим, наскільки багатогранно всі конфлікти твору відображають і характеризують багатоманітність тієї події, того суспільного явища або процесу, які є основним об'єктом або тематично-проблемним ядром змісту твору. Другорядні характеристики п'єси розглядаються в основному за тією ж схемою, що й основний, але з урахуванням того, які додаткові змісто- та формотворчі функції й ознаки вони мають і в системі конфліктів, і загалом у творі, включаючи й додаткові форми та функції нарацій і функції сугестії, різномасштабність таких поєдинків, відмінність способів світосприймання учасниками поєдинку (від спостереження до аналізу), їх кількість і якість тощо. Не варто забувати й той факт, що базові зіткнення (колізії) є далеко не завжди й складовими фабули – нерідко фабулотворчих функцій набувають і колізії (перш за все кульмінації) інших, другорядних (начебто на перший погляд) і непомітних поєдинків. Особливо це помітним стає

тоді, коли кульмінація другорядного конфлікту п'єси виступає в ролі стимулятора чи «загострювача» розвитку головного конфлікту. А вже в процесі формування подієвого ряду п'єси другорядні конфлікти відіграють неабияку роль. Чи не найпростіше визначаються ознаки й функції конфліктів п'єс, диференційованих за формою твору: від скетчу й діалогу до п'єси-логії – майже у всіх таких типах творів блоки змісту виражені самою структурою тексту. Аристотелева «настанова» про необхідність у п'єсі елементів інтриги й постійного зацікавлення авторською «недосказаністю», що особливо важливо враховувати при переходах від яви до яви, від сцени до сцени, від акту до акту, від однієї складової «логії» до іншої, досить помітно виражається саме в процесі розвитку як головного конфлікту, так і другорядних та й усієї системи конфліктів загалом. Інші компоненти, елементи й навіть деталі змісту п'єси, якими б, на перший погляд, «третьорядними» вони не були, варто розглядати, якщо в них так чи так фокусується те важливе, без чого й картина світу, й процеси та явища, що відбувалися в ньому, видаються і не цілісними, і не завершеними. Звичайно, і типові способи мислення та мовлення дійових осіб п'єси, і авторські описи сцен та декорацій, як і всі інші текстуальні мікропоетологічні складові, так чи інакше можуть містити в собі конкретно-констатативні ознаки й деталі «наслідування», «копіювання» чи художнього моделювання реальної дійсності у творі, але правда поступу й процесуальності, закономірності й випадковості буття й протистоянь людей у суспільстві може бути відтворена, вигадана, а то і сфантазована чи містифікована лише в таких складових змісту, як основний конфлікт і система конфліктів п'єси, у сюжетних лініях і у фабулі в цілому. А вже про актуальність, важливість, «вічність» проблематики й ідейної спрямованості твору, про відповідність чи невідповідність твору сутності суспільства, яке його породило, не варто й говорити – усе це, звичайно, втілюється в складових макропоетики. Подібне можна говорити й про рівень ідентичності чи відповідності твору тій системі, у засадничій «аурі» якої п'єса писалися й визрівала.

По-друге, дуже гострий конфлікт, у якому беруть участь пристрасно-трагедійні герої, які борються проти нездоланних сил (основні позитивні дійові

особи), які за жодних умов не відмовляються від боротьби за свої цілі й ідеали, відстоюючи їх навіть ціною власного життя (що Г. Гегель і його послідовники називали «трагічною виною»), прийнято називати трагічним або трагедійним. У цьому конфлікті позитивні чи просто безсилі дійові особи зазнають, як уже було сказано, закономірно неминучої, повної й остаточної поразки – аж до неминучої фізичної загибелі.

По-третє, гострий конфлікт, у процесі й у результаті якого давно вже безсилі антигерої чи негативні дійові особи, неодмінно претендуючи на колишні статуси й позиції, не тільки зазнають закономірної й неминучої, повної й остаточної поразки (аж до фізичного знищення), але ще й мають при цьому смішний вигляд, називаються комедійними або комічними. На відміну від трагедійного конфлікту, комедійний значно рідше закінчується фізичною загибеллю антигероя. І все ж комедійний конфлікт, як і трагедійний, прийнято називати також «результативним», оскільки і в тому, і в іншому типах конфліктів беруть участь антагоністи.

По-четверте, у провідному конфлікті п'єси з жанру трагікомедія свідоме «змішування» чи свідоме «сплетіння» автором трагічних і комічних дійових осіб і елементів конфліктів та інших компонентів змісту веде не стільки до «катарсису» (гострого й болючого співчуття реципієнта) і не до його сміху над застарілою недолугістю антигероя та його оточення, а скоріш до усвідомлення повної безглуздої абсурдності слів і дій учасників саме такого поєдинку чи протистояння.

По-п'яте, конфлікти різного ступеня напруженості, у яких беруть участь приблизно рівні й далеко не завжди остаточно визначені у своїй «позитивності» чи «негативності» особи або групи осіб («сили»), а перемога тих чи інших (переважно неантагоністичних) противників тимчасова (якщо борються все-таки антагоністи), випадкова або й зовсім непередбачувана. А можливо, загибель героя чи антигероя є також необов'язковою – вірогідною чи просто ймовірною.

По-шосте, домінантне ідейно-естетичне забарвлення (як і загальний пафос) «мислення» й «діяння» учасників конфліктів інтермедій та інтерлюдій,

водевілів, епізодів, сцен, діалогів і скетчів може визначатися за тими ж принципами, що пафос трагедії, комедії, трагікомедії та драми, а може й не визначатися в принципі, якщо твір такого чи подібного типу призначався для розваги, а не для роздуму реципієнта.

Ще складніше визначити тип конфлікту за змістом п'єси, точніше – за рівнем свідомої діяльності героя, антигероя й інших (позитивних, негативних чи «невизначених», декоративних, епізодичних) дійових осіб.

Отже, макропоетика п'єси – це така, досить стійка структурна й процесуальна, система її різномасштабних, різнонавантажуваних, а тому й різнозначимих і багатофункціональних та неодмінно процесуально-результативних деталей, елементів, компонентів і перш за все аспектів її змісту, які творяться в ній драматургом від свого імені, але в першу чергу нібито від імені дійових осіб шляхом елементарного копіювання, наслідування, художнього моделювання, наївно-реалістичного, канонізованого, романтизованого чи ще якось по-іншому цілеспрямованого відображення ймовірного й очуднено-неймовірного (фантазування, містифікації тощо) та ще й у таких же достатньо стійких і найпоширеніших формах спілкування як моно-, діа- та полілог, а тому й представляють собою найпоширеніші та найприродніші і в той же час чи не найбільш обмежені в часі, просторі й русі форми буття людини «у самій собі», у ближньому оточенні й у суспільстві взагалі, тобто це система надзвичайно значущих епізодів боротьби людини і за існування, і за інтереси, і нерідко за найцінніше – за ідеали та цінності. При цьому в п'єсі, як ні в якому іншому творі художньої літератури, формально розрізнені світобачення та персонажні способи світобачення, задуми й цілі, художні мікро- і макросвіти, не так забуті та передбачувані, як сучасні дійовим особам, а то й ніким з них непередбачувані факти, думки, дії та процеси, асоціативні під- і надтекстові змістово-сміслові асоціативні поля.

2.4. Поетика komponування основних текстуально-змістових блоків у плані майстерності та художності твору для сценічного втілення

Оскільки зовнішній вигляд тексту п'єси (досить стійкі форми авторського мовлення й поіменоване мовлення дійових осіб) та його внутрішня будова (такі ж стійкі форми «блоків-яв») загалом досить стабільні, розмова про композицію такого твору може видатися й не надто складною, а всі зміни й «відхилення» від «загальної стабільності» можуть бути приписані не стільки творчим індивідуальностям від драматургії, скільки епохальним маніфестаціям, продиктованим скоріш типами театрів і зокрема сцени. Може, саме тому komponуванням п'єси здавна займалися не постійно й безсистемно – від одного припису кодексу до іншого. А загалом за часів Платона, Арістотеля фундаментом усієї п'єси вважали протистояння (конфлікти) ідей та ідеалів, характери дійових осіб (драматурги японського театру Но Канамі та Дзеамі, китайського – Гуань Хань-ціна, Ван Ші-фу, Ма Чжи-юань), значно рідше – поодинокі зіткнення (колізії) героїв з антигероями, ще рідше – фабули, сюжети й події ряди як історико-об'єктивного, так і міфологічно-містифікованого походження.

Та й роздуми сучасних учених над питаннями komponування п'єс майже неодмінно приводять їх до подібних висновків – саме конфлікти видаються їм то «основними організаторами» форми й змісту творів такого типу і навіть «категоріями їхньої художності» чи «детермінаторами початкових» і «результативних перерозстановок сил» [365, 27–35], то таким «найголовнішим компонентом змісту» п'єси, який охоплює (а значить, і об'єднує) усі інші його аспекти [126, 23].

Загалом же питанням і проблемам поєднання елементів, компонентів і навіть аспектів тексту п'єси приділялася увага з давніх-давен: від античності й донині. Не менш важливими ці завдання виглядали й при вивченні поєднань характерів (чи окремих рис) дійових осіб у поодинокі зіткнення (колізії) та в конфлікти, конфлікти у події та події ряди, у сюжетні переплетіння та ін. Та й пошуки шляхів загального komponування твору драматургії здійснювалося

більш-менш регулярно: при переході від «монодрами» (п'єси з однією дійовою особою) до п'єси з кількома дійовими особами при порівняльних характеристиках «одноактівок» з багатоактними творами для сцени; при дослідженні п'єс-логії і т. ін.

І все-таки групових праць достатньо цілісного й системного характеру про поєднання окремих складових мікро- та макропоетики, а також про komponування найважливіших складових тексту й змісту твору фактично немає. Навіть у дуже глибоких, багатогранних дослідженнях з «теорії драми» взагалі особлива увага звертається на структуру твору для театрального втілення здебільшого тоді, коли мова заходить за можливості (а отже, і вимоги) сцени кожної нової епохи.

Так, із найдавніших часів до нас дійшли тільки роздуми про те, з яких частин мали складатися тодішні п'єси (скоріш – своєрідні сценарії) для комосів, бродячих театрів, і перш за все – для колосальних театрів з фантастичними (як для тих часів) амфітеатрами; для п'єс з виставою в один день і для п'єс-логії – для кілька денних вистав.

І якщо для Платона домінуючими у творі такого типу мали бути чітко визначені (як у соціальному, так і в естетичному плані) дійові особи й виховні цілі вистави, то для Арістотеля не менш важливим виявилось вже й те, як від акту до акту мають розвиватися події та конфлікти творів і настільки детермінується процес (чи процеси) розкриття характерів дійових осіб, тобто в якому саме послідовному та логічному поєднанні окремих колізій і подій досягається максимальна напруженість головного конфлікту й фабули твору взагалі: від простого, породженого звичайною цікавістю «узнавання» до смертельно небезпечної розв'язки.

Роздуми Арістотеля про те, як у творі драматургії мають поєднуватися всі основні його аспекти, привели його до кількох не просто важливих, а й, можна сказати, фундаментальних висновків: по-перше, усе в п'єсі має бути детермінованим (особливо це стосується реплік, дій та вчинків героя й антигероя) [12, 358]; по-друге, оскільки п'єса в цілому призначається перш за все

для сценічного втілення, вона повинна мати таку «протяжність» дії у часі й таке місце в просторі, які «дозволяють» їм простір сцени й тривалість вистави, хоча про «єдність місця, часу й дії» він мову ще не вів (Арістотель лише відзначив, що саме такі «обмеження» подій і подієвих рядів п'єс по-своєму сприяли прискоренню рішень дійових осіб, а отже, й загостренню поодиноких зіткнень і конфліктів загалом); по-третє, основними єднальними компонентами п'єс-епопей і п'єс-логій повинні бути не лише герої та антигерої, а й тематика, проблематика та інші аспекти змістоформи творів.

Ідейно-естетичні настанови Платона, роздуми Арістотеля над пошуками й оновленнями сучасними їм драматургами шляхів і засобів загострення й напруження переживань і мислення читачів і перш за все глядачів театру не просто втілювалося в структурі пізніших (аж до межі між старою й новою ерами), а й настільки злилися з ученнями античного світу про мікро- і макрокосмос; про закодовані ще в етимології власних імен людей певні (навіть якоюсь мірою роковані) значення, а особливо – з тодішнім ученням про символічність та сакральність чисел (з початковою нумерологією), що врешті-решт виникає так звана «числова композиція», яку дуже доречно згадує й удає коментує Ернст Роберт Курціус у праці «Європейська література і латинське Середньовіччя» [175, 568–578] і яка чи не найяскравіше проявилася в поезиці Квінта Горация: *«кожна вистава повинна включати ні більше, ні менше – Рівно п'ять дій, коли зичиш не раз її побачити сцену»* [135, 219].

А тоді, коли поетика *«на тисячоліття губиться для Західної Європи»* [175, 18] лише у «надвисоких» загальномистецьких повчаннях та настановах Тоціта Лонгіна (II ст. н. е.), у трактатах Гальфріда з Венса «Patria nova» та «Історія поезики» Альберті Мусато спостерігаються вже нові спалахи уваги і до поезики взагалі, і до кожної з її складових. Хоча тут відбувалося майже повне переакцентування тієї самої уваги: від XII і аж до кінця XVIII ст. в центрі роздумів, пошуків, концептуально-дидактичних настанов поезика тексту (мікропоетика) та ще важливішою стала бачитися поезика змісту (макропоетика) – аж до виникнення «Біблійної поезики» Ієроніма, а поезика компонування ще

на тисячі років фактично знову залишилася в тіні. Навіть у XVIII ст. Ф. Прокопович майже дослівно повторить вимогу Горація щодо п'яти актів п'єси. Та ще Ю. Скалігер нагадав про те, що «актом» у п'єсі називається та нова (порівняно з попередньою) частина п'єси, в якій так чи інакше «активізується» подієвий ряд твору [183, 57]. У тому ж дусі висловлювався й М. Довгалецький, який акт бачив *«частиною фабули, що містить у собі різні дії»* [103, 189].

А з трактату «Про мистецтво трагедії» (1588) Жана де Ла Тая, в якому він спробував *«розповісти про мистецтво, за яким потрібно розташовувати частини п'єси»* [183, 251] очікуєш серйозних роздумів саме про компонування такого твору, але те, що написав автор далі (*«Необхідно трагедію розділити на п'ять актів і добиватися, щоб до кінця кожного акту сцена звільнялася від акторів, а смисл акта досягав відомої завершеності»* [183, 251]), суперечить навіть елементарній вимозі постійного зацікавлення; *«потрібен хор, щоб після закінчення акта»* хористи *«роздумували про те, що в цьому акті відбулося»*; початок трагедії варто присвятити «середині» або «кінцю» подій твору, і це автор вважає одним із найважливіших «секретів» творчості трагіків – *«щоб глядач не був спокійним і навіть байдужим, а з нетерпінням чекав»* – усе це повністю реабілітує його і в плані Арістотелевого «зацікавлення», і в плані сучасної детективності.

Навіть тоді, коли іспанські літературознавці Хуан де ла Куев та Лопе Фелікс де Вега в 1609 році намагалися обґрунтувати принципи побудови іспанської драми, вони писали скоріш про те, що *«драматурги повинні поєднувати як сучасні так й історичні проблеми дійсності, поєднувати в творах трагічне й комічне»*, щоб тим самим загострювати *«інтригу п'єси»* [368, 94–95].

Бен Джонсон у розділі «Про розміри і межі будь-якої епічної та драматичної поезії» із «Нотаток...» (1642) також наголошував на тому, що при написанні п'єс потрібно *«дотримуватись принципу пропорційності частини. Вони не повинні бути занадто малі»* [183, 199].

П'єр Корнель у праці «Міркування про користь частин драматичного

твору» (1660) стверджував *«гарна побудова драматичного твору залежить не тільки від поетичного мистецтва...»* – усї його частини *«потребують допомоги інших наук»* [183, 365].

Децо пізніше англійський теоретик драми Джон Драйден у праці «Есе про драматичну поезію» (1668) висловить ряд міркувань щодо вправності або невправності драматурга, спробувавши визначити у чому полягає довершеність майстра твору драматургії: *«найбільша довершеність майстра драматичної поезії пов'язана з умінням приховувати свої прийоми»* [183, 234]. На сторінках його «Есе...» трапляються такі вирази, як: *«добре зроблена п'еса»*, *«професійна невправність автора драматичної поезії»* [183, 566].

К. Галдоні, розповідаючи про свій власний досвід драматурга, у праці «Про драматичну техніку» (1753) писав також скоріш про особливості процесу загострення й розв'язку основної дії твору [369, 567].

І Дені Дідро (трактат «Про драматичну поезію», 1758) також указував на те, що драматург повинен обов'язково *«скласти план драми»*, але він *«може бути просто складеним або дуже добре складеним»*, якщо автор *«нічого не знає про характери, якими він наділяє своїх персонажів»* [369, 325–326].

Нова українська та європейська драматургія ХІХ ст. ставили й вирішували принципово нові проблеми і зовсім нових суспільних та особливо світоглядно-ідеологічних умовах. У цей час до розмаїття форм п'ес і вистав попередніх віків додаються (хай і ще не вистояні та не стабілізовані, до того ж – заборонені) сценарії та п'еси для найрізноманітніших аматорських інсценізацій і театрів.

Більше того, саме в цей час у драматургію Європи масово входили не лише омріяні великим Данте «народна мова» й «народні звичаї», а й творчі знахідки «народного театру» й народнопісенного мелосу як «старих», так і «нових» часів. А композиційні особливості народних діалогізованих ігор, переспівів, вистав, «нових» аматорських інтермедій, інтерлюдій, водевілів, інсценізацій, переробок, вільних переспівів і довільних творчих інтерпретацій по-українськи і, навпаки, з української були надміру спрощеними, але й у той же час різноманітними: від по-школярськи скомпонованих декламацій та діалогів повчального характеру до

сценаріїв для вертепу; від примітивно поєднаних реплік у пасквільно-водевільні скетчі й одноактівки до надскладних, поєднаних лише героями, темами або й зовсім лише часопросторовими відтінками п'єс-логій, які саме в ХІХ ст. стали з'являтися все частіше й частіше. І якщо в першій групі творів базово-єднальним чинниками виступали передовсім особистісно-побутові, звичаєво-етикетні й морально-етичні суперечності, то в п'єсах другої групи почали повністю домінувати соціально-побутові, міжетнічні й політичні та політико-ідеологічні, рідше – філософсько-ідеологічні, міжконфесійні й інші колізії, конфлікти та протистояння.

Так, на початку ХVІІІ ст. з подачі В. Гюго, романтики *«ударивши молотком по теоріях, поетиках»* минулих віків, почали вводити в мистецтво (в тому числі й у творчість драматургів) *«загальні закони природи»* і суспільства. Але, якщо уважно придивитися до «природності» й сутності більшості розглянутих уже в тисячолітньому минулому «роздумів», «настанов», «повчань» і навіть «канонів», і внесених романтиками та критицистами ХІХ ст. порад щодо поєднання частин тексту п'єси в одне ціле, поєднання складових змісту у щось дійсно «дійове», поєднання найскладніших блоків тексту й змісту в щось надзвичайно «вибухове», ідейно та естетичне визріле, то надзвичайної різниці (та ще на період середини ХІХ ст.) особливо помітно не було – п'єсу завжди треба було «конструювати», «будувати», тобто компонувати так, щоб її основна внутрішня дія і в творі й особливо у виставі була справжнім вибухом. І тут романтизм додавав перш за все надзвичайну гостроту характерів, поєдинків і подій. Може, саме тому В. Гюго в передмові до «Кромвеля» писав не стільки про якісь новації в драматургії в цілому й у процесі компонування п'єси зокрема, скільки про потребу «уникати догматизму» взагалі, адже саме *«Антидогматичний пафос був зумовлений ... культом почуття, ірраціональністю, гострим відчуттям розгляду між ідеалом і дійсністю»* [184, 14]. Але потім, як виявилось, *«романтична драма породила нові композиційні трафарети ...»* [184, 14], які *«з великими труднощами переборювала драматургія критичного реалізму»* [184, 14]. І це знову виявляється таким давно відомим фактом, що з ним зустрічаємося

ще в роздумах Арістотеля – це він першим почав говорити про принципові відмінності компонування тодішніх трагедій (досить близьких до трагедій романтиків) і тодішніх комедій (не менш схожих на комедії ХІХ ст.), адже будь-які за розміром трагедії в будь-яку епоху мають будуватися так, щоб напруга кульмінації та особливо розв'язки була не просто максимальною, а ще й переконливо завершеною та естетично зрілою й високою, тобто такою, яка б обов'язково викликала і в героя-актора і перш за все в реципієнта стан «катарсису», а комедія, окрім усього щойно сказаного, ще й відчуття реципієнта його непричетності, краще – повної відчуженості щодо позицій і діянь антигероя такої п'єси, а ще краще – повної «зверхності» над ним, лише за таких умов сміх реципієнта буде також і засобом «очищення» від власних негацій.

Густав Фрейтаг у трактаті «Техніка драми» (1863) заклав новації щодо «будівництва драми» та особливостей компонування п'єси: *«Побудова драми повинна зв'язувати і приводити до єдності такі драматичні напрямки і контрасти: піднесення і спад волі, здійснення вчинку і його вплив на душу, боротьбу протилежних сторін, напруження і ослаблення, зав'язку і розв'язку»* [371, 65]. Німецький теоретик драми проаналізував два типи побудови драми, визнавши, що *«побудова драми, при якій відношення головних дійових осіб до ідеї драми цілком протилежне: не вони підсилюють наростаючу дію, а навпаки, вони втягаються в дію, здається більш дійовим... Але переважних мистецьких прав цей спосіб побудови драми не має...»* [371, 67].

Дослідники поезики кінця ХІХ і початку ХХ ст., як Г. Фрейтаг, спеціально й у системі не вивчали ні принципи, ні методики чи «техніки» компонування – усе зводилося частіше всього до пошуків та визначення місця і функцій в драмі п'єси всьому тому новому, що вводилося або окремими драматургами, або угрупованнями, течіями та напрямками: від уплітання десятків народних пісень І. Котляревським у процес характеротворення («Наталка Полтавка») до загострення протистояння п'єси шляхом максимального уведення в кульмінаційні чи фінальні моменти десятків (а то й сотень) дійових осіб із громади, голосистих відгомонів «за вікном» тощо.

У цьому плані досить цікаві роздуми М. Вороного, який, популяризуючи досить давно відомі сентенції про театральне мистецтво («Театральне мистецтво і український театр», 1895), не тільки зупиняє увагу читача на двох основних «чинниках, які утворюють тканину нашого духовного існування» [69, 45] – індивідуальне і громадське, або загальносуспільне, – а й досить вдало переходить до найсуттєвішого в п'єсі та у виставі – до тієї «динамічності», яка в написанім творі нібито й не помітна, але саме там вона й закладається (у тому числі й процесом komponування її складових), а в театральній виставі реалізується наочно (тобто в русі) [69, 46–48]. Тобто лише скомпонована драматургом «схема» розвитку поєдинків, протистоянь і подій може дати справжню динамічність і характерів, і подій вистави [69, 50–53].

Про правильність і важливість komponування драми вів мову Д. Аверкієв («О драмѣ: критические рассуждения», 1893), акцентуючи увагу на таких складових п'єси, як характери, конфлікти та способи поєднання «*другорядних стихій з головними*» [2, 9] тощо.

М. Возняк в огляді «Українські драмовані вистави в Галичині в першій половині ХІХ ст.» (1909) досить гостро говорив навіть про своєрідні й часто-густо вживані «вмонтування» («доукомпонування») в п'єси з уже устояними структурами текстозмісту «*меланхолійних мелодій... руському народові свойственных*» [61, 22] (тут йшла мова про «Наталку Полтавку» І. Котляревського), про збагачення «*подібних п'єс подібним робом*» образами з народної міфології (йшла мова про твір С. Писаревського «Купала на Івана»), весільними обрядами й т. ін. На цей раз дослідник говорив про інтертекстуальні інкрустації та й про повні (в тому числі й композиційні) «перерібки» творів одних авторів іншими, про які писав також І. Франко в статті «Галицький Москаль Чарівник». Не оминув М. Возняк і такого «*нового куріозу*» Софрона де Витвицького, сутність якого полягала в тому, що до назви його твору («*Dwa hołuby wodu ruły, A dwa kołotyłu*») він додав ще й таке визначення жанру, в якому викладено трохи не весь процес komponування п'єси: «*Narodna opera z 6 tanciamy w II aktach. Ułożena z 12 żywych pisnej czysto ruskych. Kożdyj akt kinczyt*

sia kozakom sławnoho Padury» [61, 34–35].

Представник психологічної харківської школи А. Горенфельд у праці «Трагедія» (1911) вів мову про *«центр тяжіння трагедії»*, який пов'язував виключно з *«особистістю героя трагедії»* [67, 140–148]

Та й О. Білецький у праці «Зародження драматургічної літератури на Україні» (1923), убачаючи першоджерела цього виду української літератури в народних звичаєвих іграх та виставах, не раз говорив і про творчу обробку й, звичайно, про «перекомпонування» цих здобутків українськими драматургами XIX-го ст., і (що є не менш важливим) про те, як іноді в самих цих «першоджерелах» спліталися й перепліталися мотиви, характери й образи різних епох: *«Крім відгомону духовних драм і шкільних інтермедій, у вертепній драмі чуються відгуки народних пісень, гумористичних анекдотів і промовок... персона Запорожця»* [27, 205–206].

У працях Г. Гессена («Технічні прийоми драми», 1912), М. Роздольського («Теорія драматичного мистецтва»), В. Волькенштейна («Закони драматургії», 1925) питання компоновання основних складових п'єси так чи інакше, але періодично поставили перед дослідниками. Питання компоновання головного та другорядних конфліктів п'єси В. Волькенштейн прагнув вирішити за допомогою прийому концентрації дії.

Я. Мукаржовський у «Структуральній поетиці» (1930–1931), аналізуючи постійний процес розвитку поетики, підкреслив: *«головна увага поетики завжди звернена на взаємозв'язки між окремими елементами твору і на їх безперервнi зрушення у процесі розвитку»* подій твору і запропонував *«поетичну структуру кожного окремого твору (у тому числі і п'єси – С. К.) уважати динамічною, оскільки його художня побудова залежить не тільки від тексту, але й від поетичної традиції, на фоні якої художній твір сприймається»* [221, 31]. При цьому головним завданням ученого він бачив: *«...аналіз таких окремих елементів поетичної структури твору, мовленнєвих і тематичних, їх взаємозв'язків, які перетворюють твір у єдине ціле»*, хоча й розумів, що *«існують ще й такі різні внутрішні (часом проникнуті протиріччями)*

елементи тієї єдності, які характеризуються їхніми місцями в цілісності твору» [221, 32].

Феноменолог Р. Інгарден у праці «Про пізнання літературного твору» (1937) приділив вивченню будови твору літератури особливу увагу. Так, у розділі «Основні твердження про будову літературного твору» він простежив кількарівневий процес поєднання фраз у розділи та компонування розділів у такі складові твору, у яких реалізується найсуттєвіше – «динаміка подій»: *«...літературний твір відзначається впорядкованою послідовністю своїх частин, які творять зв'язки між фразами, розділами тощо. У цій послідовності твір набуває... особливостей композиції, звідки випливають, наприклад, різні типи динамічного розвитку тощо» [11, 179].*

Та чи не найглибше в сутність співвідношень між формою й змістом (що для першої половини ХХ ст. було надважливим – особливо на фоні численних дискусій між заангажованими формалістами й тими ж «змістовиками») проник Г. Винокур: *«Ми звикли вести безкінечні й найзаплутаніші... суперечки про форму й зміст» – «про те, що важливіше в мистецтві: форма чи зміст...» [55, 10], а сутність полягає в тому, що змісту без форми, а форми без змісту не буває, і тому драматург повинен так втілювати зміст у форму чи таку форму добирати змістові, щоб вони разом склали те художнє ціле, що й називається твором мистецтва, адже текст твору, на думку автора, це не саме мислення, а лише його «вираження скомпоноване життям» [55, 11–12]*

Ю. Холодов у книзі «Композиція драми» (1957) зазначав: *«Питання композиції важливі в будь-якому творі літератури, а для драматургії мають першочергове значення. Композиція п'єси повинна бути підпорядкована завданню розкриття, розвитку та розширенню конфлікту, завданню виявлення характерів у дії. Проте, це не робиться саме по собі – п'єсу необхідно побудувати, щоб вона являла собою художню цілісність, щоб частини цього цілого були співвідносні, щоб другорядне не затінювало головного, щоб події закономірно виникали одна за іншою» [360, 15–16].* Цей же автор у «підсумковій доповіді» «Проблеми теорії радянської драматургії і театру», виголошеною з

метою здобуття вченого ступеня доктора мистецтвознавства, твердив, що *«композиція визначається життєвим матеріалом та ідейним задумом твору»* і що вона *«підкорена завданню розкриття, розвитку й розв'язання конфлікту, завданню вияву характерів та дії»*, виокремлює головне, забезпечує закономірність і послідовність подій [361, 4–5]. Ю. Холодов застерігав від того, щоб елементарні невірності та й просто *«невміння володіти драматичною формою»* не видавалися й підносилися як новаторство [361, 10]. І все це сповна справедливо. Викликає деякі сумніви хіба що таке твердження дослідника: *«зміст п'єси зазвичай виступає як начало динамічне, а форма як начало закостеніле»* [361, 11]. Напевне, тут варто було б сказати, що зміст п'єси просто помітно мінливіший, аніж форма, бо вона визначається не лише *«життєвим матеріалом»* твору, а й сценою та можливостями сцени й театру взагалі, як уже було сказано. Як і попередники, Ю. Холодов визнає, що основою побудови п'єси є конфлікт, але при цьому він твердить, що є два типи композиції: *«замкнутий»* і *«відкритий»* [361, 12]. У замкнутих є більш ніж очевидні обмеження в часі й місці подій, а у «відкритих» – такі ж очевидні розширення меж не лише часопростору, а й суспільних масштабів подій [361, 17–18]. А за типом сконцентрованості дії на чомусь головному в творі композицію п'єси автор називає або *«доцентровою»*, або *«відцентровою»*, але тут автор нагадує, що кожна драма є своєрідним поєднанням протидіючих сил, а тому в класичному зразку п'єси має бути повний баланс між від- і доцентровими рухами дійових осіб. На думку дослідника, тут справу має вирішувати сила та стійкість *«ідейного задуму»* автора [361, 17–19]. То й *«стислість»* чи *«розтягнутість»* п'єси вирішується, на думку автора, не стільки кількістю подій твору, скільки їх динамічністю й вагомістю, головне, щоб останній акт п'єси був помітно філософічнішим, аніж усі останні, і щоб саме в ньому, точніше – в розв'язці *«найбільш повно й визначено виявлялася ідейна позиція автора»* [361, 22].

А в 60-х роках ХХ ст. В. Сахновський-Панкеев ставить питання дещо по-іншому: *«Як і чим перевірити композиційну цілісність п'єси?»* [289,143] і сам дає на нього відповідь: *«...очевидно, насамперед, необхідно розглянути всі її*

компоненти на предмет їх необхідності п'єси, тобто потрібні чи непотрібні вони для розвитку дії чи п'єса могла б обійтися і без них» [289, 143].

Так із століття в століття науковці різних галузей науки про словесність вивчали поєднання або окремих складових мікропоетики, або таких же конкретних блоків змісту і, отже, складових макропоетики, а про систему мова майже не йшла. Лише у 1969 році В. Виноградов у розділі «Поетика та її відношення до лінгвістики і теорії літератури» книги «Стилістика. Теорія поетичного мовлення. Поетика» сформував новий і справді науково випробуваний підхід: *«...проблеми композиційного спаявання і поєднання частин художнього цілого... вимагають комплексного підходу – і лінгвістичного, і літературознавчого» [53, 187].* До того ж він не просто почав формувати загальне розуміння поетики компонування твору художньої літератури в цілому, а й помітив у ньому *«цілісну злитість естетичного об'єкту»*, форми якої у процесі її творчої реалізації *«історично змінюються як у жанрах, так і відповідно до методів художньої композиції» [53, 206].*

Інший підхід при вивченні композиції застосовує Б. Успенський, він у праці «Поетика композиції» (1970) спробував вивчити структуру твору шляхом *«...визначення точок зору, з яких ведеться оповідь у художньому творі...»*, який *«дає можливість дослідити взаємодію цих точок зору в різних аспектах»* його змістоформи [345, 5]. На його думку, зіставлення точок зору автора й кожної з дійових осіб п'єси можна розглядати і як проникнення в саму сутність драматизму твору для театрального втілення, адже саме це і є одноєю з його найважливіших ознак.

При цьому головним завданням він вважає: *«...розгляд типології композиційних можливостей у зв'язку з проблемою точок зору» [345, 11].* Автор переконаний, що в цьому випадку структуру п'єси можна просто описати, адже саме відмінність і схожість позицій дійових осіб визначає *«несумісність або сумісність»* їхніх слів, дій і вчинків або й можливості переходів нараторів *«від однієї точки зору до другої, що у свою чергу пов'язано з розглядом функцій використання тої чи іншої точки зору у тексті» [345, 11].*

Окрім цього, Б. Успенський відзначив і той факт, що *«на різних рівнях описів точок зору можуть бути виленовані структури одного і того ж твору, бо вони не обов'язково повинні співпадати одна з одною...»* [345,13] саме за рівнем. Та й у главі «Деякі спеціальні проблеми композиції художнього тексту» названого дослідження учений пише, що розгляд характеру, скомпонованості позицій автора й (хоча б головних) дійових осіб твору дає можливість пізнати *«парадигматичний аспект компонування твору взагалі»* [345, 168].

Думки згаданого тут В. Сахновського-Панкеева про композицію розвивала А. Бакланова – вона запропонувала розпочинати вивчення твору драматургії з композиції, оскільки ступінь поєднаності складових змістоформи твору бачиться авторці *«головним, визначальним критерієм цілісності художнього тексту і визначником функцій мовленнєвих виражальних засобів різних рівнів та видів їх зв'язності у тексті драми як завершеного художнього цілого»* [13, 5]. Але навряд чи можна з цим погодитися уже хоча б тому, що мова йде передусім про єдність тексту твору (тут дослідниця має рацію), а щодо поєднаності складових змісту, то тут *«композиційна зв'язність»* зводиться лише до *«набору ознак зв'язності між висловлюваннями-репліками всередині композиційної одиниці і на її кордонах»*, до яких віднесено *«логіко-семантичну (тематичну) співвіднесеність реплік діалогів, темпоральні та просторові зв'язки у тексті драми, комунікативні зв'язки між репліками діалогів»* [13, 8] – знову ж таки переважно текстуально-мікропоетологічні складові.

А. Погрібний традиційно процес компонування п'єси *«співвідносив»* *«із розгортанням і вирішенням художнього конфлікту»*, у якому *«виявляються як окремі прояви мікропоетики твору, так і його загальна образно-стильова організація»* [251, 91–92]. Більше того, дослідник висловив ще категоричнішу думку: *«конфлікт – це центр, від якого залежить «уся поетика» твору»* [251, 96].

Л. Софронова («Поетика слов'янського театру XVII – першої половини XVIII ст.: Польща, Україна, Росія», 1981), побачивши зміст абсолютної більшості польських, українських та російських п'єс, написаних у стилі бароко, не стільки

в розгортанні життєвих конфліктів та подієвих рядів, стільки в зіставленні, протиставленні, інтерпретуванні чи порівнянні земного й небесного, символів та персоніфікацій і т. ін., зробила сповна логічний та достовірний (хоча, може, й дещо узагальнений) висновок-здогад: функції поєднання поодиноких зіткнень (колізій) у конфлікти й окремих подій – у подієві ряди по-своєму виконують передовсім названі прийоми (зіставлення чи протиставлення, порівняння тощо), а не власне конфлікти як основи подієвих рядів загалом [301, 11–27]. Об'єднували події барокових п'єс, на думку Л. Сафронової, і звичаєво-містеріальні «картини світу» [301, 35–78], а сюжети – в *«цілісну художність»* поєднувалися переважно шляхом творчого трансформування характерів та образів дійових осіб і картин дійсного та вигаданого світів [301, 138], шляхом повторювання конкретних і в той же час типових житейських та містеріальних ситуацій [301, 144–150], контамінуванням творів з близькими, рідше – різними (навіть з протилежними) сюжетами й призначеннями [301, 150–152], уживанням у прологах пророцтв, очуднень і т. ін. [301, 152–154], ще рідше – типізуванням та ідентифікуванням звичаїв, обрядів, характерів, як уже було сказано, життєвих чи вигаданих ситуацій [301, 158–160], і вже зовсім рідко – майже механічним поєднанням («зчепленням») тематично близьких чи конкретних характерів і сцен [301, 166–168]. Може, саме тому цій дослідниці вже на початку її праці видавалися «розкладеними» на частини [301, 11] п'єси зазначеного періоду, а під кінець їх вивчення вона їх бачила такими, у яких навіть *«сюжети можуть розпадатися на окремі частини»* [301, 169]. І тут не рятує художню єдність твору навіть герой шкільної драми взагалі, оскільки він «частіше всього уникає безпосередньої (а не те що постійної) участі в поєдинках і тим більше – в битвах [301, 169–182].

Виходячи далеко за межі поетики одного твору, М. Кодак значно розширив і коло та масштаби завдань дослідників поетики: *«створення структурно-поетичного обрису змістової форми окремого художнього твору – не останнє і не єдине призначення досліджень поетики. Адже, окрім єдності окремого твору, є також єдність усієї творчості митця, а далі – єдність національної*

літератури, літератури світу» [151, 155]. Але це вже, без сумніву, вихід на загальнотеоретичні масштаби вивчення творчого спадку письменника, який веде до усвідомлення його манери, поетики спільноти-митців – до визначення самої сутності, особливостей і відмінностей творчого спадку угруповання і т. ін.

«Літературний енциклопедичний словник» під редакцією В. Кожевнікова (1987) визначив, що *«головною проблемою поетики є композиція, тобто взаємна співвіднесеність всіх естетично значущих елементів твору (композиція фонічна, метрична, стилістична, образно-сюжетна і загальна, яка їх об'єднує) в їх функціональній взаємності з художнім цілим»* [185, 295]. Але погодитися з усім цим можна, хіба що при умові, що визнання «загального» компоновання твору не є *«головною проблемою»*, а заключним етапом вивчення поетики твору взагалі, адже про нього можна говорити тільки після ґрунтовного ознайомлення з поєднаннями складових мікро- та макропоетики, після вивчення художньо-естетичних функцій й хоча б основних поєднань, зіставлень або протиставлень все тих же елементів та компонентів мікро- та макропоетики.

Дещо пізніше А. Погрібний додасть суттєву деталь до способів вияву й визначення структурно-функціональної характеристики художнього конфлікту – це, на його думку, *«здійснюється у двох напрямках: розгляд його (конфлікту – С. К.) власної структури і встановлення зв'язків з іншими компонентами у загальній структурі твору»* [251, 89].

У «Словнику театру» П. Паві, розглядаючи основні «норми» компоновання п'єси наголосив: *«теорію драматичної композиції можна створити тільки за умов функціонування описових, а не нормативних принципів»* [238, 226], – що помітно суперечить загальнотеоретичній і перш за все методологічній системі сучасної гуманітарної науки. Значно ціннішими видаються роздуми дослідника про *«...розкриття змін у техніці авторської маніпуляції поглядами та словами дійових осіб»*, а також про *«структурні принципи презентації дії: Чи дію подано одним монолітним блоком та у вигляді органічного зростання? Чи розбито на монтаж епічних послідовностей? Чи до неї вклинено ліричні інтермедії та коментарі? Чи всередині дії є паузи та гострі моменти?»* [238, 226]. І хоча

П. Паві ще не вів мову про основні конкретні принципи поетики komponування взагалі та все ж зрозумів: створювати теорію komponування твору драматургії давно і конче необхідно. Це потрібно робити на основі принципів описовості та аналізу багатьох п'єс на рівні мікро- та макропоетики (тут уже зроблено дуже багато), але в першу чергу – на рівні «загального komponування» твору, адже тільки все це разом може дати можливість окреслити й дослідити основні й різнофункціональні типи та характери поєднань як окремих складових мікро- та макропоетики, так і komponування найважливіших і найоб'ємніших блоків змістоформ п'єси в суто драматичну систему.

У цьому ж плані дуже цікаві зауваження П. Киричка («Українська драматургія 60-х – початку 80-х рр. XIX ст. Проблема художньої майстерності в зв'язку з творчою практикою письменників», 1988) щодо вимушених цензурою авторських змін у складі виявів макропоетики, коли викидалися *«непридатні для сцени й публікації»* сцени й ситуації, що призводило до повної перебудови (й навіть перейменування) п'єси [142, 30–32]. Неабиякий інтерес складають наслідки й процес творення різних варіантів п'єси з ініціативи самого драматурга. Так, М. Старицький, пише П. Киричок, уникаючи *«зайвини у змісті й у розтягнутості реплік, врешті-решт приходять до зміни в загальній будові п'єси «Доки сонце зійде...» – твір стає струнким, значно динамічним...»* [142, 36–37].

М. Михайлов («Теорія художнього тексту», 2006), заговоривши про найсуттєвіше в побудові твору літератури та про «ієрархічність» як синтагматично-мікропоетологічних, так і парадигматично-макропоетологічних складових прийшов до думки: *«основними структурними принципами художнього тексту є «цілісність» і «поєднуваність»»* [209, 101].

Г. Клочек у статті «Проблеми складу поетики літературного твору» відносить до складу поетики твору літератури такі основні поняття, як «елемент», «компонент» і «аспект», а потім робить висновок: *«усі компоненти поетики також узгоджують свої зусилля на виконання художнього завдання»* [147, 31]. І це, на думку науковця, *«дозволяє краще простежити взаємодію,*

взаємопереходи між «змістом» і «формою», наближаючи таким чином дослідника літературного твору до вимріяного аналізу «в єдності форми і змісту»» [147, 32]. Саме такий аналіз складу учений застосував щодо фрагменту новели Василя Стефаника «Катруся», із наслідків якого вивів дуже важливі висновки: 1) складові концепти змісту, інтегруючись у єдине ціле, породжують «головний зміст» – надідею; 2) кожен концепт «втілюється в художню плоть» твору; 3) сила «енергетики художнього тексту» залежить від його здатності активізувати сенсорний апарат читача; 4) особливо значним у творі постає «прихований зміст» – саме він найпомітніше свідчить про особливу єдність змісту і форми твору; 5) помітні компонувальні здатності «прихованого змісту» виявляються при поєднанні «двох типів розповіді» – від автора і від персонажів; б) до «композиційних» належать і «ритмічно-інтонаційні засоби» [147, 47–52]. А все це разом розкриває цілісність «внутрішнього життя твору», твердить автор [147, 55]. При мікроскопічному аналізі автор пропонує звертати увагу і на композиційну функціональність кожного з складових як поетики художнього тексту, так і поетики змісту, які тільки всі разом складають один художній організм твору [147, 47].

Особливо цікавою видається думка О. Галича, який, ведучи мову про побудову художнього твору, стверджує, що *«...розміщення частин твору упорядковується таким чином, що вони діють не за типом ізольованого, «крапкового» вираження, а поєднуючись у певну систему, взаємодоповнюючи й розкриваючи одна одну» [74, 240].*

Таким чином, усі названі й не названі автори (хай і дуже по-різному) висловлювали досить схожі думки щодо процесів поєднання різних типів звуків (різного типу їхньої довготи й наголошеності) та інтонацій у розміри, темпи й мелодику; складів і морфем у слова з усім багатством їхніх етимологічних і поступово набутих значень, синонімічних гнізд і, відповідно, семантичних полів; слів у словосполучення, фразеологізми й речення з усім їхнім семасіологічним різнобарв'ям, суто текстуальних, під-, над- чи позатекстуальних семасіологічних смислів та безкрайністю всіх можливих рефлекторно-асоціативних уявлень,

домислів та видань; речень – у репліки, абзаци, висловлювання або й цілі промови та розповіді й т. ін.; авторських задумів, планів та ідей – у словесні копії, художні моделі та власне художні предмети, обставини, ситуації, характери й образи, окремі й сповна повноцінні та завершені образи тощо; а також про природну необхідність, принципи та способи процесу власне komponування складних і надскладних аспектів формозмісту п'єси і таке майстерне, художнє й естетично визначене ціле, яке призначене не стільки для реципієнта-читача (і значно рідше – слухача), скільки для діячів театру (сценариста, режисера, постановника і кожного разу конкретної сцени), які на основі всього того творять динамічно-драматичне дійство.

З усього досягнутого в цьому плані можна зробити й кілька конкретних висновків. По-перше, на лінії (але не на рівні) синтагматики тексту, а отже, і мікропоетики, драматург у процесі формування (а іноді й скрупульозного планування) його задуму, ідейно-етичного навантаження та морально-етичної спрямованості з абсолютно різною (а то і просто уявною) точністю передбачає хоча б найменше (а в ідеальному випадку – найбільше) виразний результат його майбутньої творчості – трагедію, драму, комедію, трагікомедію (або щось зовсім незрозуміле) – саме те, чому митець «дозволяє» (або й «зобов'язує») підпорядковувати, а отже, й нав'язувати всі визначальні аспекти формозмісту п'єси. Тобто визначений драматургом одразу після назви твору жанр одразу починає функціонувати як один з найпотужніших засобів komponування твору в цілому.

Система найвідоміших і найпоширеніших засобів, прийомів і способів поєднання складових мікропоетики більш ніж відома із систем «лінгвістична поетика», «лінгвостилістична поетика», «стилістика художнього тексту», і аж до поетики «під вічком мікроскопа», і з попередньо здійсненого аналітичного огляду. По-друге, у процесі написання (та й переписування) п'єси драматург виходить (у кращому випадку) зі своїх (а іноді й прийнятих на віру або потрібних владі) суб'єктивних або й у кращому випадку об'єктивних точок зору, позицій та принципів (тобто світоглядно-методологічних позицій), які також по-

своєму єднають усе основне в п'єсі, творить у формі кількох різновидів нарації й спілкування одразу: від свого власного імені – все у п'єсі, окрім реплік дійових осіб (і це виявляється сповна наочним засобом поєднання перш за все складових тексту, а отже, і тієї частини мікропоетики, яка на сцені, у виставі, стає не просто прихованою, а часом і «відсутньою» для глядача); від імені тих «наслідуваних», «художньо змодельованих», власне «художньо виображених» або й просто вигаданих, але естетично й етично ним «навантажених» дійових осіб, як представників суспільства, життєвий та культурний і всякий інший досвід яких він береться не лише «відтворити» (найгірший варіант), а й осмислити, оцінити й творчо інтерпретувати. І саме тут, у процесі виявів гармонійності, дисгармонійності, а то й безпощадного антагонізму життєвих здобутків, позицій і характерів дійових осіб, у процесі їх спілкування й конфліктування проявляється все попередньо сказане «від автора» як один з чи не найменш наочних і помітних, але сповна відчутних засобів поєднання складових змісту (а отже, й макропоетики). Усі інші засоби, прийоми й способи поєднування складових змісту (макропоетики) тут не називаються, оскільки про них уже йшла мова в попередньому тексті підрозділу.

По-третє, у даному випадку дуже важливими є скоріш роздуми вчених і про загальні засадничі підходи («наслідування», «унаочнення» та ін.), і конкретні, притаманні саме драматургії (продиктовані типами театрів й театральної сцени, наприклад, «театр бульварщини», «театр експериментальний», «театр жінок» тощо, тобто досить загальні й по-своєму об'єктивні) принципи і суто технічні прийоми творчості: мінімум (аж до повного відчуття повної відчуженості на сцені) авторського мислення й мовлення; моно-, діа-, полілогічне та багатоголосе спілкування й протистояння дійових осіб тощо, адже все це також своєрідні й по-своєму «приховані» вияви компоновання всього твору для сценічного втілення.

По-четверте, більшість (практично всі) дослідників сходяться на думці про те, що основні суперечності, які (відповідно до авторського задуму, жанру і не менш – від майстерності та особливо обдарованості драматурга) переростають у

ряди поодиноких зіткнень (колізій), а далі в конфлікти, роблять головні (але передовсім етично й естетично) визначальні конфлікти, перетворюють останні на (як уже не раз повторено) найбільш наочні, помітні (а тому й незаперечні) «чинники komponування п'єси» взагалі – саме в конфліктах виявляються логіка і алогічність, вірогідність і неминучість, природність і надуманість, найпомітніша детермінованість поєдинків і подій твору.

По-п'яте, детермінованість обдарованість конкретного драматурга, вироблені й відшліфовані багатолітнім досвідом і майстерністю драматургів різних епох, методів, напрямів, течій, стилів чи угруповань (навіть суто технічні й технологічні) засоби, прийоми й способи поєднань складових мікро- та макропоетики, а також komponування основних аспектів формозмісту п'єси все ще потребують диференціації, класифікації й, безумовно, системного та спеціального дослідження. Але й цей попередній огляд показав, що перед нами як мінімум три суттєво й функціонально відмінні типи (чи групи) способів:

а) поєднання (у масштабах усього твору – найдрібніших) складових тексту й мікропоетики однієї з іншою; деталей – в елементи, елементів – у компоненти і т. ін.;

б) поєднання значно масштабніших (під-, над- і позатекстових) складових змісту й макропоетики: фактів і факторів – у причини й ситуації, ситуацій – в умови й обставини; природно-генетичних схильностей і обдарувань – у риси характеру, рис – у характери, характерів – у взаємо- чи протидіючі сили, слова й дії та вчинки – в сюжетні лінії й сюжет, у колізії, колізії – в конфлікти й протистояння, конфлікти й протистояння – в події і т. ін.;

в) поєднання (а краще – власне комponування) всіх складових формозмісту твору у фабули й сюжет, в етично й естетично визріле й визначене художнє ціле, тобто в усе те, що називають «твір драматургії»; найзначніші та визначальні фактори змістоформи (чи текстозмісту) в аспекти, аспекти – в події та дії (акти), акти – в трагедії, комедії, власне драми.

По-шосте, вченими названо й розглянуто як основні такі принципи поєднань складових мікро- та макропоетики і komponування основних аспектів

формозмісту твору драматургії: складові мікропоетики поєднуються перш за все за принципами послідовності й внутрішньої контекстуальності; складові змісту – передовсім за принципом над- і позатекстуальності, цілісності й довершеності характерів чи (рідше) образів дійових осіб, ситуацій, подій, сцен чи картин світу тощо; складові текстозмісту (чи змістоформи) твору поєднуються за принципом системності, завершеності чи результативності подій і процесів, проблемно-ідейної визначеності й т. ін.

Та найзагальнішим висновком може бути більш ніж переконливо обґрунтована необхідність розробки багатогранної й системної теорії komponування твору драматургії: від уже зазначених факторів і функцій komponування в задумах, до елементів і проблем перекомponування творів під час їх переробок.

По-сьоме, учені розглядають і komponувальні функції таких факторів змістоформи п'єси, як час, простір і часопростір та рух як поступ (розвиток) подій; причини, умови й мотиви мислення, мовлення та вчинків дійових осіб; тем і тематики, проблем і проблематики, ідеї-задуму, ідеї та ідейного змісту й ідейно-естетичної та етичної спрямованості твору; епізодичні та перш за все наскрізні прийоми та особливості.

Отже, виходячи з того, що драматургія (як і театр) взагалі розпочалася з мовлення автора-оповідача (актора-оповідача) зі слухачем «від імені інших людей» і лише пізніше цим «іншим людям» надано функції основних дійових осіб, текст п'єси (на відміну від тексту поезії чи прози) необхідно розглядати як дуже специфічний в усіх вимірах: у ньому є дві неспіввідності форми нарації – незначна за розміром й переважно «позасценічна» авторська; основне мовлення дійових осіб (монологи, діалоги та полілоги, багатоголосся, багатоголосі діалоги й полілоги та комбіновані варіанти багатоголосих полілогів). Авторське мовлення складають перманентні компоненти (назва п'єси, представлення дійових осіб, вказівка на жанр, часопростір і характер подій) та факультативні компоненти (епіграф, пролог, присвята). Мовлення дійових осіб – це не просто набір (добірка) монологів, діалогів та полілогів, багатоголосся і комбінації з них,

а така їх система, кожна складова якої в міру майстерності й обдарованості автора і наповнена традиційно, методологічно, ідеологічно зумовленим і «виправданим» змістом, подано у відповідній змісту формі, навантажене запланованими функціями й сутнісним смислом.

Так, власне, монолог чи мовлення «вбік», «монологічний спів», «монологічна молитва» тощо варто розглядати не як «винаходи» теперішніх часів, а скоріш як активні прояви вічної людської психіки, а тому й вивчати все те варто як неодмінні й природні складові поетики монологічного самовираження.

Діалоги (як домінуючий прийом художньо текстової частини п'єси, а тому значно вагоміший в п'єсі) набувають не лише багатьох і значно різноманітніших змістовно-смилових навантажень, виразних форм і ознак та максимально чітко окреслених функцій, у тому числі й дуже специфічних форм і функцій спілкування автора з реципієнтом – уже з першими репліками мають вводити реципієнта у такий стан, при якому він досить помітно й швидко «забуває» не лише про автора-оповідача, а й про себе як про адресата його оповіді (нарації) – він одразу перетворюється автором й осойого вміння говорити від імені інших і до неодмінного «свідка» подій, і в третейського суддю вчинків творців цих подій одночасно. А помітно (хоча й умовно) «відчуженому» в такий спосіб від реципієнта авторові п'єси залишається лише сподіватися на те, що й дійові особи, і реципієнт зрозуміють усе те, що він задумав і зумів утілити в текст діалогу. Сумніви й надії драматурга, котрий говорить не як повістувач, а як мовець від імені інших, настільки своєрідні й не схожі, що під час перегляду вистави реципієнт фактично повністю «забуває» про головного носія художньої інформації.

Ще складнішими (і за структурою тексту, і за кількістю адресантів та адресатів мовлення, і, звичайно, ознаками та функціями окремих реплік – одних тільки вихідних позицій мовців не менше трьох і т. ін.) постають епізоди, сцени, а той акти полілогічного мовлення, які, до всього того, ще й можуть містити в собі елементи або фрагменти монологічного та багатоголосого: від прадавнього

хору до сучасних багатоголосих скандувань драматургії початку XXI ст.

І все-таки моно-, діа-, полілоги – це лише основні прийоми спілкування дійових осіб, але часом не менш вагомі ролі й смислові функції виконують багатоголосся, тобто такі специфічні форми спілкування дійових осіб, у яких окремі мовці чи групи мовців говорять загалом виходячи з позицій медіаторів, але їхні вислововування (чи просто вигуки й малослівні репліки) будуються далеко не завжди однотипно.

Та й система начебто досить схематичних поєднань складових мікропоетики тексту не така вже й проста – і в плані зовнішнього вигляду твору, тобто суто контекстуальних щеплень, і в плані системи поєднань смислових блоків. Остаточний зміст, основні форми, ознаки та особливо функції яких можна досягнути лише в процесі вивчення і кожного з них окремо, і в системі складових мікропоетики п'єси.

Аналітичний огляд праць творів драматургії показав також, що шляхи пошуків уявлень і понять про складові змісту (від наївно-реалістичного синкретизму в процесі творення й (головне) в процесі осмислення творів для театрального втілення аж до сучасних понятійно-категоріальних та декларативно-концептуальних інтерпретацій цих явищ) показав, що майже всі вони дуже складні, і рухомі та неоднозначні: по-перше, і творці, і дослідники творів драматургії майже постійно підходили до усвідомлення сутності й способів творення кожного окремого складника змісту твору для сценічного втілення уже з самого початку бачили передовсім елементи й ознаки ейдологічно-естетичного плану та потенціалу, сутність яких ґрунтується й бачиться вже тисячоліття в плані етично-духовних вимірів цінностей, але ступінь вираженості й визначеності на кожному новому етапі розвитку суспільства і людства повністю (майже повністю) залежить від сутності й ступеня визначеності змісту базових категорій етики («добро» і «зло», «ідеал» і «антиідеал», «герой» і «антигерой» і. т. ін.) та естетики («прекрасне» й «огидне», «високе» й «низьке», «красиве» і «потворне» тощо). Звідси випливають і відмінності постійно «оновлюваних» учень та концепцій двох основних і

результативних жанрів – трагедії та комедії; звідси ж і розпливчатість поняття про драму (як про жанр «процесуально незавершеного» дійства) – воно прийшло лише після того, як і самі драматурги, почали писати «трагедокомедії», адже дослідники драматургії дійшли до усвідомлення того, що далеко не кожна окрема дія чи подія, риса людського характеру і характер людини взагалі, навіть не кожен завершений схематично (структурно та формально) конфлікт чи поєдинок є трагедійно чи комедійно результативним, тобто естетично завершеним і визрілим. По-друге, не менш логічним і постійно вживаним (на кожному новому етапі по-своєму суспільно визначальним) критерієм для розуміння й оцінювання складових процесу формування змісту твору драматургії був вибір драматургом способів вербально-дієвого творення художніх моделей чи художніх образів і характерів людей, ситуацій, сцен, подій та подієвих рядів (від «копіювання» й «наслідування» – аж до творення справді художніх уособлень, образів-ідеалів, образів-символів), які в цілому залежать від вимоги та структури взаємозв'язків на кожному новому етапі, адже саме вони принципово міняли й об'єкти, і способи зображення в світовій драматургії, тобто по-своєму диктували й мінливість складу елементів макроепоетики п'єси (окрім, звичайно, авторських новацій). Найбільш ефективним у даному разі видається перш за все структуральний метод аналізу. Хоча такий спосіб ідеалізувати небезпечний, адже при вивченні макроепоетики п'єси можливі й схематизування та небажані в історії драматургії надто помітні узагальнення, при формулюванні яких не завжди враховуються авторські розмаїття макроепоетик та особливо «відкритість» змісту тих конкретних п'єс, котрі втілюють нерідко літературно-процесуальні здобутки та прорахунки, підйоми та спади загального поступу. Ще складнішою для загального теоретичного й поетапно-історичного осягнення видається поетика компонування. І справа тут не лише в тому, що до питань зчеплення складових мікропоетики та макроепоетики зверталися впродовж тисячоліть, але надто фрагментарно, а про процеси поєднання основних складових заговорили всерйоз лише в ХХ ст. – справа в іншому – частіше всього способи всіх наявних «зчеплень», «поєднань» і власне компонування

здебільшого розглядалися лише в плані майстерності драматурга і в плані художності його твору, а комплексно-еволюційні характеристики цього явища (як складової поетики п'єси) все ще залишається побіжним і принагідним.

Розрізливши способи й прийоми вияву та вивчення поєднань окремо складових мікро- і макропоетики в плані вивчення саме цих аспектів, а до складу поетики komponування відійшли тільки процеси й способи поєднування лише найвагоміших і наймасштабніших блоків і конструкцій загального формозмісту п'єси (яв – у дії, дії – в загальну цілісність твору), одержуємо можливість виявляти й вивчати ті найважливіші і найзагальніші фактори й особливості поетики komponування, які можна простежити в їхньому історичному поступі, зокрема в українській драматургії першої половини ХІХ ст. Поняття ж «майстерність» і «художність» саме в такому плані видаються й виявляються як суто якісні характеристики мікро- і макропоетики та поетики komponування: по-перше, оскільки текст п'єси – це чи не найбільш стійка навіть у найдовготривалішому історичному поступі форма твору, вона стабілізує і структуризує й мікропоетику твору цього типу (від семантичного навантаження звуків і звукових рядів та надвагомих смислів до складних синтаксичних конструкцій та висловлювань у формах реплік) і цим заповільнює її процесуально-результативний поступ – недарма відомі «канони» класицизму торкалися передовсім творів драматургії.

Оскільки творці й наставники та дослідники драматургії, виходячи в цілому з того, що зміст п'єси може бути ще мінливішим, аніж її текст (справді помітні зміни в складі об'єктів та способів зображення, а також «переканонізація» таких змін, зумовлювалися лише дуже принциповими змінами і в суспільних, і особливо в світогляді людей), тобто з того, що зміст твору драматургії – це перш за все далеко нестабільний і максимально відкритий для сприймання (від уявлень і домислів до найпростіших узагальнень) та осмислення (наприклад, шляхом «достовірності» діячами театру) і т. ін. ряд ситуацій, окремих рис і цілісних характерів людей; суспільних явищ, процесів, а то й досить масштабних картин світу, поданих у найпоширеніших і

найприродніших формах спілкування людей (моно-, ді- та полілогічне мовлення, поодинокі зіткнення).

Отже, мікропоетика п'єси – це такий передовсім максимально вербально конкретизований, процесуально-результативний комплекс засобів, прийомів і способів творення конкретних ритмів, темпів, значень, смислів, кодів і семантичних блоків, які є будівельним матеріалом для творення всього того, що можна буде розглядати як складові змісту твору. Макропоетика п'єси – це настільки рухомий процесуально-результативний комплекс характеристик, ситуацій, колізій і всього того, що вже віднесено перед цим до складових змісту п'єси, що він завжди видається найбільш «відкритим» для різних типів реципієнтів.

При цьому не варто не забувати кілька дуже важливих особливостей з процесу творення драматургом складових змісту й змістовності твору: а) часопросторові та подієві масштаби твору залежать не лише від масштабів мислення автора та дійових осіб, а й від можливостей сцени – це вона в різні епохи по-різному «канонізувала» і час, і дію, і простір твору – майстерність драматурга була найбільш помітною саме тоді, коли він, не виходячи за ці «рамки», мислить, а герої чи антигерої діють масштабами нації, суспільства, а то і людства; б) у галузі макропоетики зустрічається значно менша кількість стандартизованих або й штампованих прийомів та способів творення характерів, конфліктів і т. ін., оскільки вони далеко не завжди помітно фіксуються в тексті, а сприймаються не стільки в процесах розкриття (це зафіксувати в тексті взагалі-то можна), скільки в процесі формування й розвитку названих явищ – саме це й складає ознаки вищої майстерності митця; в) прояви макропоетики (особливо наскрізні характери, проблеми, ідеї) виявляти, простежувати й вивчати значно важче, аніж складові мікропоетики, зафіксовані в конкретних текстових вираженнях; г) саме засобами, прийомами та способами макропоетичної творчості надаються творові найважливіші ознаки – імовірність, правдоподібність, правдивість і навіть історична достовірність характерів та ситуацій, подій і суспільних-явищ, процесів, фабул, сюжетів тощо; г) не менш важливим є й те, що саме з допомогою прийомів та інших складових

макропоетики (уособлення, очуднення, фантазування, містифікування та ін.) творилися характери й ситуації міраклів і подібних творів; д) найвищі й найважливіші особистісні, суспільні та загальнолюдські цінності й ідеали остаточно увиразнюються (а іноді й розпорозуються та знецінюються) перш за все у «відкритому» процесі макропоетичного мислення автора від імені дійових осіб, про що необхідно добре пам'ятати при сценічному втіленні тих самих ідеалів і цінностей. А макропоетологічну поляризацію етичних, естетичних, ідеологічних, політичних та багатьох інших начал, про особливу протиставленість героя й антигероя, проблем і способів їх розв'язання принципів моралі, інтересів і мотивів уже написано багато.

Поетикою komponування варто й необхідно вважати такий рухомий, але мінімально-відкритий (навіть для діячів театру, бо підпорядкований неодмінним вимогам (законам) зародження, розвиткові (загострень), вершинному напруженню й завершенню (тобто суто драматургічно-театральному дійству) комплекс таких різнозначних і різнофункціональних процесів, які здійснюються не стільки уявою, волею і даром драматурга, театральних діячів, скільки можливостями театру й театрального дійства.

Оскільки поєднання всіх складових мікро- та макропоетики п'єси у дві досить відмінні системи здійснюється по-різному, скоріш за принципом довільного монтування, поетика komponування – це далеко не завжди творче, а скоріш помітно стандартизоване логікою послідовності подій явище і врешті-решт можливостями жанру, а тому її варто вважати найменш відкритою і для творчості драматурга, і для сприймання реципієнтом.

І при всьому цьому: 1) щойно перераховані складові формозмісту п'єси досить далеко не завжди однозначно виражаються у відповідних складових тексту – у більшості випадків ці складові формуються і в складових тексту, але перш за все в кон-, під- та надтекстуальних сферах усього твору взагалі (навіть такі з них, як репліки та мовленнєві партії дійових осіб, поєднуючись у сюжетні переплетіння та лінії, одразу виходять за межу суто текстуальних виражень); 2) навіть найвагоміші складові змістоформи так само неоднозначно вкладаються

в яви, сцени, епізоди та дії тексту п'єси тощо.

А тому вища майстерність драматурга полягає передовсім у тому, настільки (про це писав ще Арістотель) він зуміє скомпонувати все те (від «пізнавання» та «узнавання» до «нестерпного очікування» реципієнта) в таку єдність, щоб дія твору, а, отже, й дійство на сцені, відбувалися у формі такої діючої моделі, гострота якої постійно, а часом і передбачувано, загострюється. І тут дослівна відповідність частин тексту частинам змісту й змістоформі взагалі може бути відносною.

Отже, вища майстерність (а може й талант) драматурга полягає не лише в уміннях і навичках користуватися всіма засобами й мислити власне художніми й типовими та достовірними характерами, ситуаціями тощо, а й в умінні створювати у п'єсі цілісні й нерозривно та динамічно скомпоновані епізоди, сцени, навіть максимально напружені картини буття осіб, соціумів, етносів, націй, народів, а то й поетапних станів суспільства та людства, які (нібито поза волею автора) неодмінно спонукають реципієнта до найактивнішої, такої ж напруженої співтворчості з ним чи хоча б із дійовими особами.

При цьому задум, проблема твору (а отже, і його ідея), ідейно-естетичні, етично-духовні, освітнє-виховні й світоглядно-засадничі позиції та принципи майстерного чи талановитого драматурга виявляються уже в перших складових його авторської нарації – у назві й визначенні жанру, в переліку дійових осіб і т. ін. А в процесі написання й особливо під час переробки твору драматургії всі вихідні задуми й позиції драматурга можуть і переосмислюватися, і мінятися, і навіть відкидатися, якщо вони вже з самого початку не відповідали тим основним законам чи вимогам драматургії і театру, про які вже велася мова або коли автор може поступився самим навіть задумом та наміром, ідеєю, правдою і т. ін. Іносказання (як прийом приховування) та уособлення в п'єсах, звичайно, уживаються, але там вони дуже швидко й помітно «розшифровуються» – цьому сприяють і «полярність», і трагічність та комічність протистояння «полюсів» – вони виключно конкретизують сутність суперечностей, зіткнень і поєдинків.

РОЗДІЛ 3

МІКРОПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ В ІСТОРИЧНОМУ ПОСТУПІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

У праці «Триста років українського театру. 1619–1919» Д. Антонович відзначив: у *«перших трьох чвертях дев'ятнадцятого віку через аматорську сцену перейшло дуже багато перекладених та перероблених українських п'єс, але майже всі вони зникли, а з невеликим винятком уціліли виключно п'єси видатнішої художньої вартості»* [327, 81]. Та й О. Казимиров в «Українському аматорському театрі (дожовтневого періоду)» помітив, що в першій половині ХІХ ст. *«»гра в театр» стала модною в дворянсько-аристократичному середовищі»* [130, 34] і що все це сприяло приходу професійного театру на зміну аматорському («партикулярному»).

І все-таки більшість дослідників відзначили: п'єси, написані спеціально для аматорських українських театрів, з точки зору поетики та її складових далеко не завжди були майстерними й художньо довершеними, оскільки писалися нашвидкуруч і призначалися переважно для такого ж «прискореного» сценічного втілення, яке постійно інваріювало й пристосовувало до своїх умов та смаків зміст і форму п'єс. А тому вже з самого початку ці твори були скоріш своєрідними сценаріями, аніж власне п'єсами. Саме про це написала Н. Чечель: деякі здобутки тодішнього українського сценічного мистецтва *«традиційно розглядаються як непрофесійні, спонтанно-спорадичні та вторинно-аматорські мистецькі спроби»*, оскільки *«критерій професійності такого типу творів був на той час відносний»*, бо в тодішній *«українській драматургії діяв принцип тяглості й органічності розвитку»* [380, 222].

І хоча з таким висновком повністю погодитися не можна, однак слід усе-таки визнати: українські драматурги-аматори перших десятиріч ХІХ ст. справді особливо не переймалися тим, що їм рекомендувала тодішня літературна критика, яка все ще або подавала їм *«відповідні зразки»*, або *«з'ясовувала ступінь відповідності конкретних творів канонізованим нормам художньої*

форми і естетичного смаку», або «піддавала суто формальному регламентуванню й оцінюванню» відповідно до ще досить *«стійких канонів стилю, поетичних засобів мови автора й мовлення дійових осіб»* [129, 6]. Та й далеко не всі ці «поради», «настанови» доходили до творців таких п'єс.

Оскільки мікропоетику тексту твору драматургії складають його фонологічні, етимолого-морфемні, лексичні, фразеологічні, синтаксичні й навіть стилістично-риторичні пласти та особливості, а його основою є перш за все такі прийоми мислення й мовлення, як монологи, діалоги, полілоги, що містять у собі все попереднє, зупинимося саме на цих трьох різновидах прийомів (монолог, діалог, полілог) мовлення дійових осіб і на специфіці загальних та індивідуально-авторських особливостей авторської нарації п'єси.

3.1. Поступ мікропоетики авторської нарації творів української драматургії першої половини ХІХ ст.

З. Мороз у книзі «На позиціях народності» (1971) наголошував: *«аналіз драматичних творів – річ дуже складна»* [214, 5]. Він сам розпочав розгляд здобутків української драматургії ХІХ ст. з основних типів мовлення п'єси – від назви твору до останніх ремарок чи будь-яких інших прикінцевих слів автора. Беручи до уваги перш за все «остаточні тексти» й остаточні форми нарації, зупиняємося передовсім на тій частині тексту п'єси, яка передує структурованій репліками дійових осіб його частині, супроводить і закриває її, тобто складає всю паратекстову інформацію твору та разом з тим виступає невід'ємною облігаторною його частиною. Структурно-перманентними й по-своєму визначальними компонентами авторської нарації є назви п'єс, визначення часопростору та жанру, представлення дійових осіб, описи умов дій і подій актів, дій, сцен, яв, а епіграфи, аргументами (короткі виклади змісту), присвяти, прологи, епілоги, інтерлюдії є суто факультативними компонентами. Несучи визначальну інформацію, перманентні й факультативні компоненти авторської нарації привертають увагу реципієнта передовсім до змісту п'єси, адже саме в

них містяться всі основні ключі та засоби декодування й інтерпретації змістоформи твору.

Оскільки назва п'єси може бути не лише першим максимально сконцентрованим вираженням змісту твору взагалі або його проблеми, ідеї, теми, характерів дійових осіб чи конфліктів тощо, важливо простежити весь поетапний процес і особливості номінування творів української драматургії в першій половині XIX ст.

Так, упродовж 20–30-х рр. XIX ст. українські драматурги давали своїм творам лише два типи назв: у першому випадку до складу назви майже обов'язково вносилася лексема з указівкою на місце проживання чи діяння головної дійової особи (І. Котляревський до попередньої назви «Полтавка» додав пізніше ще виразне ім'я героїні Наталка, а до назви суспільної акції «вибори» Г. Квітки-Основ'яненка додає ще й соціальне визначення «дворянські» («Дворянские выборы...»). У другому випадку вживалися такі подвійні назви, у яких першу половину складають іменник з прикметником або словосполучення, а другу – такі словосполучення, сентенції чи примовки, які значно образніше й точніше розкривають зміст твору: «Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені москалем» В. Гоголя; «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», «Турецкая шаль, или Так водится» Г. Квітки-Основ'яненка. У цьому випадку помітні й небажана одноманітність, і звичайна данина традиції драматургії XVIII ст., коли в багатослівних назвах п'єс друга частина служила своєрідним прологом твору. Тобто загалом усі ці назви були змістово й досить спрощені, й невиразні. Звичайно, тут можна говорити про додавання до «Полтавки» імені «Наталка», яке означає латиною «рідна», тож, відповідно, максимально сконцентровує увагу на головній дійовій особі – Наталці, яка заради порятунку своєї родини готова пожертвувати собою. У цьому плані цікавий роздум П. Хропка: *«Анюти, Розани, Милени тільки називалися у комічних операх селянами, а власне діяли, розмовляли як панянки»* [375, 8], до того ж їхні імена не були сільськими, продовжує дослідник, а ім'я Наталка *«надавало образу дівчини-селянки ще більшої реалістичності»* [375, 8].

У назві п'єси Г. Квітки-Основ'яненка «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» саме друга частина назви знаходиться в сильній позиції, оскільки ключовим словом для цього твору є «суматоха» – воно й повторюється декілька разів: перший раз його промовляє Спалкін («*Эка суматоха!*» [136, 42]), – чим дає виразну характеристику стану міста; і вживається в авторських поясненнях, у ремарках, завдяки чому виразно передає атмосферу загального стану «суматохи».

У 30-х рр. зміст, форми назв українських п'єс досить різко міняються: «Ясновидящая», «Купала на Івана», «Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия», «От так ти москаля одури!», «Шельменко-денщик», «Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских», «Сватання на Гончарівці», «Любка, або Сватання в с. Рихмах», «Чорноморський побит», «Руське весілля», «Знімчений Юрко», «Скупой», «Сава Чалий», «Запорізька Січ», «Шельменко – волостной писарь», «Купала на Івана», «Бой-жінка». По-перше, із сімнадцяти назв лише дві залишились подвійними, а решта – дві однослівні та тринадцять словосполучних. По-друге, зміст більшості назв стає дуже багатим і різноманітним: від психомістичної асоціації «Ясновидящая» Г. Квітки-Основ'яненка до характеристичного психоштампу «Бой-жінка» того ж автора; від обрядово-релігійної номінації («Купала на Івана» Г. Квітки-Основ'яненка) до імені та прізвища історичної особи («Сава Чалий» М. Костомарова) і від помітно примітивного й водночас дуже масштабного в часі та просторі локусу («Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» Р. Андрієвича), а також до зовсім необмеженого в часі «Чорноморського побиту» Я. Кухаренка і т. ін. По-третє, ще різноманітнішими видаються якісно-функціональні назви п'єс цього десятиліття: від настроювання реципієнта на щось містичне («Ясновидящая» Г. Квітки-Основ'яненка та «Чары...» К. Тополі) до вказівок автора на соціальний статус і характер антигероя («Шельменко-денщик» та «Шельменко – волостной писарь» Г. Квітки-Основ'яненка); від спроб розкрити етнологічні особливості одного й того ж обряду («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка і «Любка, або Сватання в с. Рихмах»

П. Котлярова) до іронічної «поради» реципієнтові «От так ти москаля одури!» Г. Квітки-Основ'яненка тощо.

Ще багатшими змістом, формою, ознаками та функціями стають назви українських п'єс 40-х рр. XIX ст.: «Щира любов, або Милий дорогше щастя», «Стецько, завербований в улани», «Мертвец-шалун», «Украинские сцены из 1649 года», «Переяславська ніч», «Поворот запорожців з Трапезунда», «Москаль-чарівник», «Назар Стодоля», «Вояжери», «Чур-чепуха», «Явтух Горимиха, або Спадок і прокляття», «Муж старий, жінка молода», «Оказія з Микитою», «Тоді скажеш гоц, як вискочиш», «Один дарував, другий утішав», «Іди, жінко, в солдати», «Оглядівся, як наївся», «Козак по своїй волі в 1855 році», «Гриць Мазниця, або Муж затуманений», «Розпука орендарська», «Справа в селі Клекотині», «Терпен-спасен», «Дівка на виданню, або На милування нема силування», «Весілля, або Над цигана Шмагайла немає розумнішого», «Купала на Івана». На цей раз, як бачимо, до всього сказаного про назви 20-х і 30-х рр. додаються ще й назви суто психологічно-сентиментального наповнення («Щира любов, або Милий дорогше щастя» Г. Квітки-Основ'яненка, «Муж старий, жінка молода» С. Петрушевича, «Розпука орендарська», «Терпен-спасен» Р. Моха); назви історичних подій («Украинские сцены 1649 года», «Переяславська ніч» М. Костомарова, «Поворот запорожців з Трапезунда» К. Гейнча); вказівки на появу таких людей, котрі вслід за модою стали мандрувати іншими землями («Вояжери» Г. Квітки-Основ'яненка), або назви, утворені за допомогою оксюмору, котрий підсилює суперечливу сутність позначуваного, адже поєднання слів «мертвец» і «шалун» саме по собі є алогічним («Мертвец-шалун» Г. Квітки-Основ'яненка).

У 40-х рр. XIX ст. все помітнішими стають назви, у яких є вказівки на час або місце дії, тобто назва бере участь у відтворенні реального часу й простору твору («Украинские сцены 1649 года», «Переяславська ніч» М. Костомарова, «Поворот запорожців з Трапезунда» К. Гейнча). Незначну групу серед назв цього періоду складають такі, які можна віднести до типу «назв-паремій», тобто назв, що за формою й змістом належать до приказок, прислів'їв, примовок,

пустомовок, небилиць, нісенітниць тощо: «Дівка на виданню, або На милування нема силування» І. Озаркевича, «Тоді скажеш гоц, як вискочиш» О. Ващенко-Захарченка та ін. Саме у 40-х рр. з'являються такі назви п'єс, які були інтертекстом. Так, М. Шаповал у монографії «Інтертекст у світлі рампи...» вказує на те, що назва п'єси І. Бужаненка «Гриць Мазниця, або Муж затуманений» є елементом інтертексту, оскільки *«українізованою назвою «Гриць Мазниця, або Муж затуманений»... І. Наумович перетлумачив французьке, яке дослівно означає «йолоп». Тому заголовок імплікує це значення і виконує іронічну функцію»* [386, 146].

У 50-х рр. п'єс написано майже втричі менше, ніж у кожне з попередніх десятиліть та й назви помітно спростилися: «Бувальщина, або На чужий коровай...», «Добродетель превышает богатство», «Кум-мірошник», «Бандурист», «Головний тарабанщик», «Мотря Кочубеївна», «Козак и охотник», «Чумак». Серед назв є ті, у яких відчувається іронічне домінування («Головний тарабанщик» О. Духновича), хоча все ще були й указівки на історичні постаті («Мотря Кочубеївна» М. Онука).

Тобто така складова поетики авторської нарації п'єси, як назва, упродовж першої половини ХІХ ст. зазнала дуже помітних історичних змін: від поступового формування назви з характеристичною приналежністю героїні до одного з етносів України («Полтавка») й виразно значущого імені (Наталка), через досить бурхливе збагачення багатьох назв змістово, формально, якісно й функціонально до помітного спрощення змістоформ і функцій у 50-х рр. І тут, мабуть, лише змінами в суспільстві й особливо в ставленні царату до передової української інтелігенції, зокрема до членів Кирило-Мефодіївського братства, таке явище не пояснити – після повстання декабристів подібні гоніння були не поодинокими. Мало пояснює й розуміння тодішньої ситуації, породженої очікуваннями творчою інтелектуальною елітою 50-х рр. обіцяної реформи – скасування кріпацтва, – прогресивні митці того часу все ще були досить активними, а творчий запал українських драматургів почав, як бачимо, помітно слабнути.

Мало зарадив цьому процесові прийнятий у Західній Україні «Проект організації вандрованої трупи» Лева Трещаківського, поданий на засіданні Головної Руської Ради 15 червня 1849 року, та матеріали обговорення цього проекту в пресі з 1849 по 1851 рр., унаслідок чого Комітет українського театру 1855 року оголосив конкурс на кращу п'єсу [61, 19–21], та врешті справа особливо не зрушилася.

Щось подібне спостерігається й у системі формулювань авторських визначень жанрів п'єс. Так, досить добре обізнаний із тодішнім театром І. Котляревський назвав «Наталку Полтавку» (на кшталт досить популярних в аматорським театрі України російських і російськомовних «опер») «малороссийской» (а був іще й варіант «комической») «оперой». Та й В. Гоголь-Яновський «застосував перевірений театральною практикою жанр водевілю» [375, 42] до свого «Простака...». Лише Г. Квітка-Основ'яненко, визначаючи жанри своїх п'єс 20-х рр. за класичною схемою, назвав п'єсу «Приезжий из столицы...» «оригинальной комедией в трех действиях», «Турецкую шаль» – «комедией в трех действиях».

У 30-х рр. усе повторюється, але до жанрового визначення «опера» (яке пізніше переномінується в «мелодраму») стали додавати ще й такі означення, які вказували на національну особливість твору: Г. Квітка-Основ'яненко п'єсу «Сватання на Гончарівці» назвав «українською оперою у трьох діях»; П. Котляров «Любку...» – «комічною оперою»; С. Писаревський «Купала на Івана» – «Малороссийской опереттой...» та ін. Саме це десятиліття принесло в українську драматургію й перше жанрове визначення «драматичні сцени в п'яти діях» – так представив свою п'єсу «Сава Чалий» М. Костомаров.

40-і рр. XIX ст. розпочалися з написання Г. Квіткою-Основ'яненком «драми в п'яти діях» «Щира любов, або Милий дорогше щастя», з-під пера того ж таки драматурга вийшли «шутка-оперета» («Стецько, завербований в улани») та «шутка в двух действиях» («Мертвец-шалун»). 1841 року була написана й п'єса «Переяславська ніч», ідейно-естетичний потенціал якої був скоріш трагічно-драматичним, аніж трагічним, але автор назвав її все-таки «трагедією».

Та попри неточність це було перше такого типу жанрове визначення за домінування їх дещо іншої будови. Так, п'єси Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка», Стецька Шерепері «Купала на Івана» все ще визначалися як «малороссийские оперы», але тепер у сильну позицію все частіше потрапляла головна визначальна лексема – «малороссийская». Саме в 40-і рр. західноукраїнські автори стали активно переробляти вже відомі українські п'єси («Дівка на виданні, або На милування нема силування» І. Озаркевича), деякі з них почали так видозмінювати жанрові визначення п'єси, що в них і справді почали з'являтися ознаки жанрових домінант, тобто почали здійснювати «жанрові переробки» [189, 366], адже умови буття дійових осіб на заході України дещо відрізнялися від «жанрового канону».

І вже зовсім помітне нехтування жанровими визначеннями по всій Україні спостерігається в 50-х рр. – тоді, окрім «ігри в трьох діях» («Добродетель превышает богатства» О. Духновича) та «українських шукток-водевілей» («Кумірошник» В. Дмитренка), нібито фактично ніхто з драматургів про інші жанри й не знав. Оригінальним виявилось хіба що формулювання жанру п'єси С. Руданського «Чумак» – «український дивоспів на штирьох місцях». Така вказівка на жанр «переходової п'єси» свідчила про відхід від більш-менш усталених традицій номінування творів української драматургії першої половини ХІХ ст.

У цей період зовсім рідко фігурують суто авторські визначення жанрів «жарт», «происшествие», «сумогляд», «ігра», «домовая забава в одно действие», «дивертисмент» тощо.

Тобто упродовж дослідженого часу спостерігаються такі тенденції: у перші тридцять років жанрові визначення дещо урізноманітнюються, у 30–40-і рр. починають по-різному виражати найважливіше – ідейно-естетичний потенціал твору, а в останні десять років автори скоріш «нагадують» реципієнтам про те, що ці твори призначаються для «гри» (чи «розігрування»), або про те, що твір має жартівливий характер.

Особливу значимість, як уже було сказано, мають «переліки» й перш за все

представлення дійових осіб – вони не просто виконують особливі функції декодування власне художньої інформації та рецепції, інформативності, виклику зацікавленості, прогностичності.

Так, І. Котляревський у представленнях обійшовся подачею здебільшого або тільки етно-імен («Наталка Полтавка»), або соціальних унікумів («Москаль-чарівник»), або вказівками на соціальний статус і деякі вікові ознаки й указівками на родинні чи родові зв'язки між дійовими особами: *«Горпина Терпилиха – вдова, старуха. Наталка – дочь ее»*, *«Возний Тетерваковський»*, *«Макогоненко – виборний села»* [162, 218] та ін. Особливістю представлення дійових осіб у «Наталці Полтавці» є й те, що першим тут стоїть возний Тетерваковський, адже, на думку Л. Мороз, той, хто *«вперше бере н'єсу до рук, може подумати, що він є головним героєм»* [219, 95]. Тоді як В. Гоголь-Яновський із п'яти дійових осіб лише двох назвав по імені, а решті визначив або соціальний статус, або родинну чи полюбовну пов'язаність. Та чи не найцікавішим є представлення безіменного *«москаля з перехожого війська»* [335, 54] – зовсім безлика (і тим самим максимально типізована) особа. Імена дійових осіб уже далеко не є характеристичними: якщо Наталка й справді має характер поступливої, ніжної, жалісливої («рідної») дівчини, то значно виразніше характеризує автор іменем матір Наталки – Горпина: це така жінка, яка своєю поведінкою (і це виявиться потім), своїм настирливим егоїзмом може довести рідну дитину до готовності на самогубство. Досить вдало підібрані імена Петро й Микола – вони вже з самого початку вказують на типи поведінки обох цих чоловіків.

Значно складнішими й багатшими за змістом, формами й особливо функціями постають авторські представлення дійових осіб у п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка. По-перше, тут різко міняється сама кількість дійових осіб (від максимальних шести в попередніх п'єсах, до двадцяти трьох – у другій частині «Дворянских выборов»), що більш ніж переконливо підтвердило прагнення автора призначити п'єсу вже не стільки для аматорського, скільки для професійного театрального втілення. До того ж, майже кожне представлення

дійових осіб закінчується називанням безіменних дійових осіб: «солдати», «слуги», «его слуги» та ін. І таке (досить різке) «перенаселення» творів для сценічного втілення свідчить перш за все про помітне розширення соціальних і загальносуспільних масштабів авторського світобачення – у цих творах Г. Квітки-Основ'яненка й справді подаються вже цілі суспільні зрізи. Особливо це помітно в змісті своєрідної «трилогії» «Дворянские выборы...». По-друге, серед дійових осіб появляються вже не окремі представники різних соціумів (від «слуг» до «дворян»), а й групи «дворян» (вісім дійових осіб дворян у «Дворянских выборах» і десять із «Дворянских выборов, часть вторая...»), чотири чиновники «рекрутського присутствія» (із «Шельменка – волосного писаря») та інші, чим підкреслюється і різноманітність, і в той же час типовість доміантних тоді соціумів. По-третє, соціальний статус автор визначає для абсолютної більшості дійових осіб. По-четверте, Г. Квітка-Основ'яненко, як ніхто інший (ні до, ні після нього), скористався модною ще до його часу тенденцією характеризувати дійову особу надзвичайно виразними суто характеристичними іменами, по батькові, але перш за все прізвищами: Трусілкін, Спалкін, Пустолобов («Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе»), Угодкін («Турецкая шаль») і десятки інших.

Тобто така складова мікропоетики п'єси Г. Квітки-Основ'яненка, як представлення дійових осіб, справді дещо традиційна, але дуже багата характеристичними навантаженнями слів і словосполучень, дуже виразна естетично й етично.

У 30-ті рр. ХІХ ст., крім Г. Квітки-Основ'яненка, Р. Андрієвич, К. Тополя, П. Котляров, Я. Кухаренко, О. Лозинський, С. Писаревський, А. Стороженко поступово, але досить помітно почали впроваджувати й зміцнювати прив'язаність дії до українського села, а відповідно, й використовувати прості українські імена: Іван Лопата, Домаха, Зміїха («Чары...» К. Тополі), – що своєю чергою позитивно позначилося на призначеності твору для спрощеного театрального втілення, на помітній національно-ментальній забарвленості тощо. Поступово Г. Квітка-Основ'яненко уже в комедії «Ясновидящая» почав так само

поволі позбавлялись і надто прямолінійного білінгвізму, і характеристичних номінувань дійових осіб – у представленні дійових осіб комедії «Ясновидящая» не так «людно» (всього чотирнадцять імен, один «частный пристав» та два узагальнення – «солдаты» і «полицейские»). У цей час траплялися й такі екзотично-міфічні дійові особи, як «Игнатко-безпятко, невидимка – его хлопец», «видьмино дитячко», «упыри, вовкулаки, скарбы, жабы и другие разные чудовища» («Купала на Івана» Г. Квітки-Основ'яненка). У «Сватанні на Гончарівці» дійових осіб ще менше – вісім. Із них три «обывателя», один «крестьянин» і один «отставной солдат». У такому ж дусі витримані й представлення дійових осіб решти п'єс цього автора періоду 30-х рр. з помітною тенденцією до зменшення їх кількості, до спрощення характеристик, адже всього того вимагав «партикулярний» театр України 30-х рр. XIX ст. Крайнощі в представленні дійових осіб помітні й у п'єсі Р. Андрієвича «Быт Малороссии...», де взагалі немає примітивного переліку дійових осіб. Інше зустрічаємо в п'єсі К. Тополі «Чары...», де автор представив їх 38, половина з яких «декоративні».

П. Котляров («Любка, або Сватання в с. Рихмах) подає вісім дійових осіб, сім з яких мають лише імена, а один з характерним прізвиськом Крутій та ще й на ім'я Петро Терешковичь. Я. Кухаренко («Чорноморський побит») з усіх одинадцяти дійових осіб лише одного сотника «обізвав» Тупицею, а більшість селян і козаків не отримали навіть вказівки на соціальний статус; зрідка зазначено родинно-родові зв'язки – тож усе помітно спрощується.

С. Писаревський («Купала на Івана») з 19 дійових осіб характеристичні прізвиська дав старості (Прылипка) та шинкареві – (Дурысвіт). У представленні восьми інших дійових осіб є лише одна вказівка на родинний і соціальний статус.

Помітно спрощують представлення дійових осіб М. Костомаров і А. Стороженко. Так, М. Костомаров у «драматичних сценах» «Сава Чалий» з 19 дійових осіб десятьом дав історичні імена козацької старшини, а решта просто представляють інші соціуми. Будь-які характеристичні функції представлення дійових осіб тут фактично втрачає.

У 40-х рр. Г. Квітка-Основ'яненко в «Щирій любові...» виводить на тодішню сцену найбільш ефективну кількість дійових осіб – сім (серед яких можна зустріти «сусідський народ», «розсильних із губернської канцелярії»). Та й серед цих семи – два «обивателі» з «города Харкова» та з «підгороддя Гончарівки», один «офіцер» і жодного селянина, окрім цього, жодна дійова особа не отримала ні характеристичного імені, ні попередньої характеристики, хоча б ознаки чи вказівки на соціально-родинні стосунки. Таке спрощення цієї складової поетики авторської нарації свідчить, з одного боку, про намагання авторів відійти від запозичень, а з іншого, про початок формування ще невиразної, але вже нової традиції. Адже того ж року Г. Квітка-Основ'яненко одноактівку «Стецько, завербований в улани» наповнив дев'ятьма родинно чи соціально означеними дійовими особами, вісьмома безіменними уланами й одинадцятьма «малоросійськими дівчатами». Хоча деякі з представлених дійових осіб не виголосили жодної репліки, як, наприклад, «Феська – сельская дурочка» (вони по суті залишились «декоративними»), тобто «є заповнюючим матеріалом п'єси, який не впливає на розвиток її дії» [133, 97]. А це вже не вписувалось у жодні традиції – ні в драматургічні, ні тим більше в театральні.

1840 року автор завершив двоактного «Мертвеца-шалуна», якого він «заселив» уже людьми з дворян-поміщиків (чотири) та їхнього оточення й обслуги – усього тринадцять названих по іменах, дехто – з прізвищами, безіменним лишився «частный пристав». І завершив Г. Квітка-Основ'яненко свою драматургічну діяльність «происшествием в трактире» «Вояжерами»: шість поміщиків з маловиразними іменами й по батькові та корчмар з обслугою. Перелік дійових осіб тут мало нагадує їх представлення» й особливої художньо-інформаційної цінності не має.

Дійові особи «трагедії» «Переяславська ніч» подані М. Костомаровим майже звичайним переліком імен (чотири), посад чи соціальних станів (три) й узагальненнями «козаки», «польські жовніри» й «хор», а до «Украинских сцен из 1649 года» не подано й того. М. Костомаров увів хор як дійову особу в «Переяславській ночі» хіба що як данину традиції початку ХІХ століття, яка

існувала в п'єсах російських драматургів В. Озерова, Я. Княжніна та ін., хоча, на думку В. Івашківа, *«це було абсолютно оригінальним у новій українській драматургії», «тим більше, що хор у трагедії Костомарова відрізняється від хору античних трагедій, який майже завжди осілював велич і могутність богів або виняткового героя»* [126, 42], адже хор є дійовою спільнотою в трагедії «Переяславська ніч» і його *«засадничо двозначний характер пояснює причину присутності його в історичні моменти, коли гинула віра у сильну особистість...»* [126, 57].

Дійові особи п'єси «Назар Стодоля» Т. Шевченка представлені досить поверхово: п'ять поіменно (деякі з характеристичними прізвищами), а в більшості випадків указано тільки на родинно-дружні зв'язки, дві безіменні дійові особи («Хозяйка на вечорницях», «Слепой кобзар») та деякі групи людей. У незакінченій п'єсі «Никита Гайдай» Т. Шевченко не представив дійових осіб зовсім. К. Гейнч («Поворот запорожців з Трапезунда»), навпаки, представив дійових осіб багатозначно: серед п'ятнадцяти осіб – десять чоловіків і п'ять жінок – усі вони або козачки, окрім циганки Герди, або доньки козаків. Два козаки мають імена з прізвищами, один – прізвисько «Різун-Сила», а решта – лише імена; крім того, один *«малий хлопчик»*. Тобто козацтво справді представлене багатогранно, що також свідчить про ґрунтовну обізнаність авторів з його життям. Набагато «бідніше» представив дійових осіб автор одноактної «домової забавки» «Муж старий, жінка молода» С. Петрушевич: три з чотирьох мають імена, а *«Жовняр – вислужений»* безіменний. А. Велісовський представив дійових осіб «жарту» «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай», як на той час, уже за новою традицією: трьох – іменами з характеристичними прізвищами, двох – по імені, а загалом – за родинно-професійною приналежністю. Подібне спостерігаємо й у представленнях дійових осіб О. Духновича: до п'єси «Добродетель превышает богатство» два з шістнадцяти мають імена й дещо характеристичні прізвища, решта – просто імена. Ще простіше подані п'ять дійових осіб «Головного тарабанщика»: є вказівки на соціальний стан або родинну приналежність. Те ж саме робить І. Наумович у

п'єсі «Знімчений Юрко». А от І. Бужаненко в «уривку» «Бандурист» не представив дійових осіб навіть у вигляді списку. Уперше в українській драматургії зазначеного періоду в переліку дійових осіб п'єси «Чумак» С. Руданський зробив акцент на вікових особливостях «дільців»: вік усіх восьми дійових осіб чітко визначений, наприклад, «*Чумак, молодий хлопець, літ 25. Мати чумакова, літ 40*» [287, 253] та ін.

Тобто українські драматурги першої половини ХІХ ст., розпочавши представляти дійових осіб їхніх п'єс (вслід за І. Котляревським і В. Гоголем-Яновським) за досить спрощеною схемою (імена, рідше – по батькові та ще з указівками на родинні чи соціальні стани), у 30-х і на початку 40-х рр. не раз удавалися й до характеристичних, досить розлогих описів і родових та соціальних стосунків, і навіть окремих рис характерів дійових осіб одночасно, тобто почали виробляти свою, хоча й оперту на досвід попередників, традицію. Але цей спосіб став зустрічатися все рідше й рідше в 50-х рр. – тоді українські драматурги максимально спростили представлення дійових осіб, іноді такі спрощення доходили до звичайних переліків чи списків імен, а іноді були відсутніми й зовсім. Так цей елемент мікропоетики авторської номінації української драматургії першої половини ХІХ ст. лише в 30-х і 40-х рр. набрав справжньої художньої (хоча й «мінімальної») сили та цінності.

Важливим фактором авторської нарації, а отже, й мікропоетики української драматургії першої половини ХІХ ст. стали вказівки авторів на часопростір чи на суто історичний хронотоп подій твору, оскільки в ньому (та особливо у формах його подачі) виявилися ще й поетапні зміни ставлення українських драматургів не стільки до класицистичної «єдності часу, місця та дії» твору, скільки до реальної історії народу.

Так, автори перших п'єс І. Котляревський, В. Гоголь-Яновський на початку своїх творів не вказували ні на час, ні на місце подій зовсім – до цього вони частково вдаються лише в описах картин, ситуацій, умов окремих дій і навіть деяких яв. Лише в «опере малоросийской» «Москаль-чарівник» І. Котляревський подає: «*Действие в доме Чупруна*» [162, 251]. А Г. Квітка-

Основ'яненко вказав, що дія п'єси «Приезжий из столицы...» відбувається «в уездном городе» з таким уточненням: «в доме городничего» [136, 29], а це особливо болюче й точно било в дуже конкретну й вагому ціль – в опору імперії. Визначення ж місця подій «Турецкой шали...» спрямоване на ще «вищу» даль: «Действие в доме Доверкина, в Москве» [136, 155] – шарлатанство діє не деінде, а в «довірливій» дворянській столиці. На думку Б. Томашевського, «у п'єсі першої половини XIX ст. панує *interior*, тобто одна із кімнат, в якій живе головна дійова особа, але у якості основних епізодів вибираються такі, які легко умотивовують зібрання решти другорядних дійових осіб – бал, приїзд спільного знайомого, святкування якоїсь визначної події тощо» [325, 219]. І все це тут є, але автор пішов далі – він залишає такими місця у першому акті «Дворянских выборов...», переносить події «в деревню», «а прочие в губернский город, в декабре месяце»; «в губернском городе во время рекрутского набора»; подібне спостереження помічаємо і в комедії «Шельменко – волосной писарь». У подібних умовах діє і шарлатанка Ясновидящая з однойменної комедії. Тобто вся гострота сатири Г. Квітки-Основ'яненка має не лише конкретне просторове спрямування й визначення, а часом чіткі вказівки на події, які розвиваються в напрямку від провінції до «центрів»: у комедії «Шельменко-денщик» – «Действие в Малороссии, в деревне Шпака» [137, 63], у «Вояжерах» – «в трактире, близ неважного городка на большой дороге» [137, 118]; у п'єсі «Щира любов...» – хоча місце начебто й не вказане, але час названо, як у хроніках «Действие в 1770 году»; «Мертвец-шалун» діє просто «в городе», а «Бой-жінка» – «на Ивановке, близ Харькова» [137, 260]. Є відомості про те, що «переполощував, переминав, обрізав, вставляв» часопросторові «латки» [138, 254–255] відомий на той час російський драматург Ф. Коні, який належав до так званої «натуральної школи», представники якої, як відомо, надавали перевагу конкретним просторовим характеристикам творів, показу людини в натуральних і природних умовах. Але відомо й те, що далеко не всі п'єси Г. Квітки-Основ'яненка пройшли через руки Ф. Коні, загальна ж просторова тенденція організації п'єс Г. Квітки-Основ'яненка уже з самого початку мала розширений

(масштабний) характер, але поступово під тиском цензури, влади й «дружніх порад» колег (про це йдеться у листах від 26 квітня 1839 року до П. Плетньова, від 20 липня 1840 року до того ж Ф. Коні) картини світу його творів стали звужуватися. Усі врешті-решт часопросторові рамки й характеристики п'єс цього драматурга весь час мали конкретний, реально-уявлюваний обшир, природно сприйнятій і дійовою особою, і реципієнтом, одночасно і відкритий, і замкнутий.

Аж у XVII ст., у *«козацьку слободу близ Чигирина»* [388, 23] переносить Т. Шевченко дійових осіб «Назара Стодолі». Масштаби подій п'єси Р. Андрієвича *«Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия»* подаються, як бачимо, уже в назві твору (хоча в тексті показано події значно вужчі); про місце й час подій п'єси К. Тополі *«Чары...»* читач може дізнатися лише з опису умов першої сцени: *«В воскресный день... в корчме»* [326, 2]. Так само інформує про час і місце подій автор *«Любки...»* П. Котляров: *«Театр представляет улицу в деревне...»* [163, 76]; *«действие происходит в близи села при реке»* – пише Стецько Шереперя в п'єсі *«Купала на Івана»*, а Я. Кухаренко вказівки на часопростір подає в описах умов окремих дій. Ще менш виразно подає часопростір подій автор *«Повороту запорожців з Трапезунда»*: *«дія відбувається частково на хуторах над Дніпром (а їх тоді було немало – С. К.), а частково на острові Кошовари»* [83, 121]. А часопростір подій п'єси А. Велісовського *«Бувальщина...»* взагалі прив'язано тільки до хати дійової особи: *«діється біля хати Базюри»* [343, 141]. О. Духнович на місце й час подій п'єси *«Добродетель превышает богатство»* не вказує, а в п'єсі *«Головний тарабанщик»* також прив'язує події до будинку головної дійової особи. Решта драматургів цього періоду або обирають місцем і часом подій сучасне їм село, або взагалі ігнорують цей елемент мікропоетики, зокрема авторської нарації.

Отже, не окремі українські драматурги першої половини XIX ст., а досить значна їх частина виходили далеко за межі й власної сучасності, і того села, про яке так любили писати деякі дослідники. Вони зуміли надати подіям (а тим самим і проблемам) своїх п'єс значних масштабів і вагомості, решта ж

драматургів і справді, поступаючись можливостями тодішнього сценічного втілення, помітно обмежували часові й особливо просторові масштаби подій, а отже, і значимість творів – натомість намагалися проникнути в глибини психіки хай і помітно обмежених життям людей, у начебто й не складну, але в той же час іноді неосяжну логіку людських стосунків, намірів і дій, в умови, які їх породили.

Оскільки конкретні умови мовлення й діяння дійових осіб драматург подає ще й в описах ситуацій та обставин дії п'єси, варто звернути особливу увагу саме на цю складову авторської нарації, адже в ній драматург може проявитися знавцем і життя, і сцени. І. Котляревський обставини дії першої «Наталки Полтавки» описав так: *«Театр представляет село при реке Ворскле. Через сцену улица малороссийских хат, к реке ведущая, и в сей улице хата Терпилихи»* [162, 218], – усе це готує реципієнта до життя в селі, усе подано гранично зрозумілим, таким, що може породити відповідні ситуації, умови, навіть можливі мотиви вчинків дійових осіб. Та й далі, називаючи дійових осіб, драматург перед кожною явою нерідко додає такі часопросторові, побутові й інші деталі, які досить міцно «прив'язують» реципієнта до села. Початки яв «Москаля-чарівника» цей автор «оздобив» перш за все вказівками на побутові деталі [162, 251] або на стан дійової особи – *«пьян»* [162, 254] тощо. Тобто цей автор помітно розширює зміст і коло функцій цієї складової мікропоетики, хоча й не перевантажує її зайвиною.

В. Гоголь-Яновський яву першу п'єси «Простак...» розпочав надто узагальнюючою фразою (*«На сцені українська хата»* [335, 53]), не вказуючи навіть найпростішого: це інтер'єр хати, її макет чи малюнок – проблему частково вирішує уточнююче словосполучення з першої ремарки *«підводячись з ослона»* [335, 54]. Усі наступні яви так само розпочинаються лише номінуваннями учасників спілкування й діяння в них, що навряд чи можна пояснити авторською орієнтацією твору на аматорський театр.

Г. Квітка-Основ'яненко до дій «Приезжего из столицы...» не подав ніяких вказівок, але до початків яв або додав указівки на якісь деталі (*«сидя у стола,*

раскладывает карты» [136, 30]), або описав зовнішність дійової особи, і лише один раз указав (в останній яві дії четвертої) на досить символічну картинку: «*в комнате темно»* [136, 82], – натяк на те, що в головах дійових осіб останньої яви саме така темрява. Умови першої дії «Дворянских выборов...» Г. Квітка-Основ'яненко представляє дуже лаконічно – «комната». До дії другої драматург подає вказівку «*По углам столы с бутылками и рюмками, посредине комнаты стулья полукругом в два ряда»* [136, 115]. А вже до другої яви цієї ж дії подано справжній опис старого й невідповідного часові одягу, спорядження «*запасных»* – це справжня пародія на «колишніх» «служивых», котрі настільки застаріли, що кланяються навіть прислузі [136, 115, 119]. В описі до початку яви сьомої автор тричі повторив репліку, яку виголошують декілька дійових осіб, указуючи, що це «*общее приветствие»*, чим уперше в українській драматургії першої половини ХІХ ст. порушив достатньо стійку структуру даної складової поетики авторської нарації. І далі майже всі яви представляються автором досить традиційно – стисло, констатаційно, зрідка описово, ще рідше – характеристично. І три дії «Турецької шалі...» також відбуваються в одній і тій самій кімнаті, та й усі яви цієї п'єси «описані» не надто щедро: жести, слова, одяг подаються здебільшого констатативно.

Як не дивно, але дія перша «Дворянских выборов...» відбувається в «*Крестьянской избе. Ночью»*, а друга – «*в трактире... Утром»*, і лише третя – в будинку «исправника», де й закінчуються події. Подібне спостерігається і в комедіях «Шельменко – волостной писарь», «Ясновидящая», «Дворянские выборы, Часть вторая...». Тобто більш ніж за десять років автор не тільки не збагатив і не «оживив» цю складову мікропоетики, а ще й спростив та збіднив її до максимуму. У цьому плані кращий виняток з цієї тенденції складають одноактівки й незакінчені п'єси цього автора. Так, у незакінченій «опері» «От так ти москаля одури!», в «опереті» «Купала на Івана» й інших уже перші дії супроводжуються досить багатослівними, хоча й не зовсім виразними та емоційними описами умов і ситуацій.

Не подавши навіть списку дійових осіб, Р. Андрієвич перед початком подій

подав досить динамічну й масивну, але не зовсім сценічну картину: *«Длинная бричка, влекомая четверней пестрых лошадей, показалась из лесу и остановилась перед обширным домом, обнесенным высоким частоколом»* [5, 73].

К. Тополя кожну з чотирьох дій «Чарів...» супроводжує «сценами», а до третьої – ще й «*переміною сцени*». І до кожної сцени та дії додано чи не найрозлогіші в усій українській драматургії досліджуваного періоду аргументами (короткий зміст п'єси з елементами описів, які можуть існувати як самостійні оповідання).

Так, перед пісенним початком першої сцени подається детальна картина сільського життя в неділю: від співу молоді до п'яного вїгта, котрий *«спить на прилавке за столомъ»* [326, 1]. Та й далі в цій же сцені майже кожне ім'я дійової особи супроводжується ремарками, дуже схожими на описи її стану чи настрою: *«Войтъ, проснувшись отъ своего храпа, привсталъ, облокотился одной рукой на столъ, а другой протирая себе глаза, осматривается»* [326, 3] тощо. До всього цього, К. Тополя указує на постійну зміну декорацій, на такі спецефекти: *«метеоръ пролетает в деревне над головами людей довольно высоко»* [326, 24]. Як помітив Д. Антонович, *«у першій половині ХІХ століття найбільше траплялося таких п'єс із романтичною таємничістю, загадковістю, надлюдськістю, з чарами, а до того в обстанові, що мала нагонити страх, викликати подив...»* [327, 80]. Особливо скрупульозно описано «переміну сцени»: від *«дрімучого лісу»* до найдрібніших камінців, від переліку всіх знахарів, міфічних істот до їхніх рухів. Дещо розлогіша картина подана й до дії третьої – там також дві картини: в одній – господар і слуги, в іншій – господарка з її *«могуществом в быту... семейственномъ»* [326, 65]. Саме в третій дії описи з'являються ще й після реплік дійових осіб: то стан матері після сумної пісні [326, 68], то ще щось. Та все ж масштабнішою виявилась картина, подана до початку «Сцени ІV», яка фіксує такий рух – на свято *«збирається все село»*. Але до дії четвертої автор подав лише невеличкий роздум. А пейзажні «вступи» до яви першої та інших по-своєму компенсують малослівність опису до дії четвертої. Такі описи до яв, дій п'єси вказують на те, що цей драматургічний твір

має ще й деякі яскраво виражені епічні ознаки та може бути твором і для читання, що для української драматургії першої половини XIX ст. не є характерним.

Майже повною протилежністю в цьому плані постає «Любка...» П. Котлярова, у якій короткі констатації місця й часу подій подаються переважно до перших яв кожної з чотирьох дій. Я. Кухаренко пішов ще далі: у його «Чорноморському побиті» до яви першої дії першої є конкретна вказівка на інтер'єр хати вдови, а до яви першої дії другої – подібна констатація («*Вид на кону той самий*» [335, 287]), те ж і до дії третьої: «*Кунитація та ж*» [335, 308]. А все це разом може свідчити про бажання автора не перевантажувати сценічну дію. С. Писаревський у п'єсі «Купала на Івана» описи умов подає тільки до дій, та й то вони мінімалізовані в часі та просторі й тим більше в детермінації подій.

Справжнє призначення саме цієї складової поетики авторської нарації драматурга зрозумів М. Костомаров – він уже до першої сцени першої дії «Сави Чалого» подав опис тієї показової щедрості Чалого (батька героя), з допомогою якої він здобуває врешті-решт булаву гетьмана: «*серед поля*» козацька старшина і козаки «*вгощаються*» й «*растивають кружками*» не одну діжку горілки. Тут є і причини, і умови й мотиви того, що буде діятися вже в першій і в наступних сценах. Дії сцени другої «споряджені» лише куцими констатаціями конкретних місць і часу подій.

«Переяславську ніч» М. Костомаров наділив такими факультативними компонентами структурної композиції п'єси, як епіграфи: в одному констатується визволення «*з-під іга лядського єгипетського*» [161, 217], у другому подається патетика нездоланності українців. А далі ні до сцен, ні до дій майже ніяких пояснень та описів фактично немає – лише окремі констатації часу і місця. Дещо інша картина в «Украинских сценах из 1649 года» того ж автора: до сцени першої є вказівка на конкретне місце і час: «*Киев. Перед Софийским собором. Зима. Козаки проходят в разрушенные Золотые ворота*» [161, 275], а до сцени другої – лише перелік дійових осіб.

К. Гейнч до сцени першої акту першого подає скоріш зміст декорації, аніж

справжні умови подій. Подібні начерки умов і мотивів подій подаються й до деяких інших сцен (дії першої), до сцени четвертої (дії другої), усе виглядає вже сповна традиційно.

Т. Шевченко початок третьої дії п'єси «Никита Гайдай» супроводить констатацією *«мрачно освещенного»* [388, 11] інтер'єру хати й відповідного настрою дівчини. А перший акт «Назара Стодолі», навпаки, – описом вечірньої оздобы світлиці дуже заможної родини з прислугою. Акт другий розпочато з ескізу до простої, але добре прибраної хати незаможної родини. Усе це також виглядає вже досить традиційно.

Пейзажно-побутовою картинкою розпочав А. Велісовський одноактівку «Бувальщина...», а всі яви – без супроводу, хіба що перед однією з них *«чуються за кулісами голоси»* [335, 14]. О. Духнович три дії «гри» «Добродетель превышает богатство» супроводить констатацією (*«Дом Федоров»* [109, 110]), а яви взагалі залишив навіть без констатації часу чи простору. Ще простіше подає дії та яви цей же автор у «Головному тарабанщику». В. Дмитренко в «шутководевиле» «Кум-мірошник», досить детально описавши «нутро української хати», констатує й час подій – *«вечер»*, *«ночь»*.

І. Бужаненко не подав ніяких коментарів до дій і яв п'єси. Подібне спостерігаємо й у комедії І. Наумовича «Знімчений Юрко».

Для п'єси важливою є кількість ремарок, які супроводжують монологи, діалоги й полілоги. А надмірна концентрація ремарок, які супроводжують мовлення якоїсь однієї дійової особи, указує на те, що для розкриття намірів, думок і мрій цієї дійової особи необхідний «голос» автора. Та найчастіше ремарки виступають як органічний компонент п'єси, що служить не стільки для розгортання подій твору чи для встановлення міжтекстових зв'язків у вираженні авторської точки зору, а передовсім для сценічної моралізації та мотивації слів і вчинків дійових осіб, для розкриття сутності внутрішніх «пружин» драматичного твору.

Переважну більшість у п'єсах 10-х рр. XIX ст. складають саме такі ремарки способу дії, хоча нерідко вони вказують на спосіб реалізації слів і

вчинків дійових осіб: «*виходить з хати з відрами на коромислі*», «*дійшовши до річки*», «*ідучи повз Наталку підходить до неї*» [162, 61]; «*кидає роботу*» [162, 69], «*стає на дверях і голосно говорить у хату*» [162, 77], «*сплеснув руками, закриває ними лице, голову схилив, стоїть непорушно*» [162, 78], «*бере їх за руки, підводить до матері*» [162, 87] та інші. Не так часто в цей період драматурги використовували ремарку як стислий опис одягу дійових осіб, що міг виконувати й функцію підсилення напруги в протистоянні двох протилежних сил, як, наприклад, у п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка», де в дії другій є вказівка на те, що Виборний «*пов'язаний шовковою хусткою*» [162, 77]. Така деталь особливо підсилила напругу в «яві третій», оскільки акцентувала увагу реципієнта на дуже важливій деталі обряду заручин. Решта ремарок у п'єсі – це короткі описи й ремарки-констатації психологічних настроїв і станів дійових осіб, що так чи інакше розкодовують типи їхніх характерів. Наприклад, Наталку характеризують ремарки «*задумалась*», «*плаче*», «*зітхає*», «*сумно*», «*докірливо*», «*перебиває*» тощо. Усі ці своєрідні «авторські коментарі» вказують на запальний характер дівчини. А ось репліки Возного дуже часто супроводжує ремарка «*набик*», яка є й своєрідною модифікацією монологічного мовлення, за допомогою якої автор створює дійовій особі можливість виявляти дві позиції (погляди) на щось чи на когось одночасно. Окрім того, дійова особа, як правило, використовує цю форму монологічного мовлення ще й щоб привернути додаткову увагу та симпатії публіки на свій бік або виявити своє безсилля чи боягузливість, соціальну неповноцінність. На відтінки настрою Возного вказують лише дві ремарки – «*зітхає*» та «*сердито*». Невелику кількість ремарок такого типу до його реплік можна пояснити й тим, що драматург хотів особливо помітно підкреслити обмеженість внутрішнього світу дійової особи.

На особливу увагу заслуговує в п'єсі «Наталка Полтавка» й ремарка, яка для драматургії того часу була унікальною, оскільки не просто вказала на стан Миколи, а підкреслила й розкрила таку особливість його психіки, яка в народі сформульована як «*сам собі на умі*». Тобто І. Котляревський у ремарках п'єси заклав основи для заглиблення в психіку й психічні стани дійових осіб. Ремарки

такого типу були повноцінними елементами структури дії, але передавали додаткову (досить багату, а іноді й надлишкову) інформацію. А ось репліки Виборного супроводжує ремарка, яка не просто вказує на мотивацію цієї дійової особи, а й розкриває деякі риси її характеру – указує, наприклад, на те, що він часто «кланяється» перед Возним. Отже, драматург лише кількома штрихами акцентував на тому, що Виборний здатен плазувати навіть перед таким «начальником», як Возний. А одну з реплік Терпилихи під час розмови з дочкою автор супроводив лише однією стислою ремаркою, але виразив у ній всю «артистичність» егоїстичної матері («чуло»). І все ж «чулості» Терпилихи вистачило тільки на одне речення, бо вже наступним вона висловила таку думку, яка розкриває її відвертий егоїзм: *«Убожество мое і старість силують мене швидше заміж тебе отдати»* [162, 70].

Два суттєвих авторських пояснення в останній яві п'єси виконали підготовчу функцію до розв'язання основного конфлікту цієї п'єси. Це такі ремарки, як: *«всі виявляють співчуття до горя Петра, і навіть возний»* та *«Наталка плаче, возний замислюється»* і т. ін. [162, 86]. Крім того, у п'єсі «Наталка Полтавка» відсутні ремарки-описи інтер'єру, що, на думку Л. Мороз, й справді спростовує думки деяких учених про наявність у цій п'єсі *«побутописання»* [219, 97].

У *«малороссийской опере»* «Москаль-чарівник» І. Котляревський вжив такі ремарки, які, супроводжуючи репліки Фінтика, виконують характеристичні функції та ще й повторюються по декілька разів з метою переконливо довести, що ця дійова особа *«трусливая»* [162, 255]. Тут, як і в попередній п'єсі, є ремарки, які фіксують адресатів мовлення (*«к Тетяне»*, *«к Финтику»*, *«к жене»* тощо), проте значно менше ремарок, які вказують на настрої й переживання дійових осіб.

Переважна більшість ремарок одноактівки В. Гоголя-Яновського «Простак...» – це авторські вказівки на тип поведінки, на характер міміки й жестів дійових осіб (*«сідає»*, *«дряпає»*, *«одягає»*, *«позіхає»*, *«чухає»*, *«підтягує штани»*, *«подає сірника»* й подібні). Вони тільки позначають жести дійових осіб

і начебто аж ніяк не змінюють ситуацію в п'єсі, не впливають на рівновагу сил, проте всі разом свідчать і про примітивізм виконавців цих жестів, і про надмірну авторську деталізацію процесу сценічної дії. Однією з функцій авторської ремарки у цьому творі є й те, що вона здатна підкреслити й підсилити таку рису характеру дійової особи, як її невпевненість або, навпаки, надмірну стійкість і навіть упертість: *«Потан (один). Хм! Не знаю, чи добре так буде. (Подумав). Ей, Потане! Сказано: людей слухай, а свій розум май»* [335, 329].

У п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка *«Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе»* динамічні ремарки утворюють таку стійку й певну послідовність, яка максимально деталізує стан героя і ту атмосферу, у якій відбуваються події: *«Городничий (суетливо). Так он точно ревизор?.. Видите ли, я угадал... У! еще больше работы прибавилось. По местам! Все суеются, занимают места невпопад, перебегают, друг друга толкают. (Суетившийся больше всех, запыхался и кричит.) Сюда!.. А вы сюда! В эту суматоху входит майор Милов»* [136, 52]. Тобто драматургові вдалося з допомогою ремарки дуже добре передати штучно створений стан безладу, а також підкреслити марність життя людей *«знатных кругов общества»*. До всього цього авторські ремарки в п'єсі *«Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе»* також інколи нагадують міні-текст і короткі описи, у яких є вказівки на окремі риси характерів дійової особи й на типи поведінки: *«Эйжени (во все время манерившаяся, смотревшая всегда на Милова, делавшая ему глазки, вздыхавшая, старающаяся всегда быть возле него, говорит будто в сторону). Ah! Comme il est chermant! J'ai perdu ma tête. Voilà á present je sais que ce que l'amour! [Ах! Який він чарівний! Я втратила голову. Тепер я знаю що таке кохання! (франц.) – пер. Ред.]»* [136, 81]. У цій п'єсі є й такі ремарки, котрі виявляють подібність дійових осіб одного соціального стану чи прошарку суспільства. Наприклад, автор дуже часто використовує ремарки, що підкреслюють одночасність чи спільність жестів деяких дійових осіб: *«все суеются», «каждый почтительно кланяется», «все смеются»* тощо. Функція їх полягає в тому, що вони, маючи елементи характеротворчої констатації, підкреслюють не лише типовість, а й примітивну

одноманітність соціальної поведінки та залежності представників нижчих соціумів чи стану від представників вищих прошарків або в даному разі від «начальника» Городнічого. Крім того, характеротворчу функцію виконують ті ремарки, які вказують на модуляцію голосу дійової особи. Так, наприклад, репліки Пустолобова супроводжуються ремарками *«говорит с сердцем»*, *«будто с сердцем»* та іншими.

У комедії «Дворянские выборы, часть вторая, или Выборы исправника» Г. Квітки-Основ'яненка в яві першій дії першої ремарки до реплік Вижималова розкривають його характер: *«Выжималов. Не будь я Андрон Выжималов (бьет кулаком по столу так, что стаканы задрезжжали; Акулина, испугавшись, вскочила), коли не на своём поставлю!»* [136, 193]. Подібну ремарку автор використав і до репліки Забойкіна в цій же яві: *«Забойкин. Так ведь честь нашему брату дворянину дороже всего! (Бьет себя в грудь, а Акулина, вздремнув, пугается.) С голоду умру, а на бесчестное дело никак не пойду»* [136, 194]. У деяких ремарках автор передає навіть ступінь алкогольного сп'яніння дійової особи. Наприклад, у репліці Забойкіна автор указує на такі дрібниці: Забойкін *«к концу явления становится пьян»* [136, 195], потім у наступній яві – *«полупьян»* [136, 213], а під кінець дії він *«идет шатаясь»* [136, 213]. Тобто драматург дає режисерові й акторові дуже чіткі вказівки щодо поведінки дворянина Забойкіна на сцені й у той же час майстерно простежує зміни в психофізіології в характері дійової особи, що для української драматургії 20–30-х років було явищем досить новим. Ремарки в п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка виконують ще й функції градації напруги чи удосконалення зображених процесів. Так, у п'єсі «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» на всю першу яву дії першої зустрічаємо лише дві ремарки: одну – після появи Дуняші (*«входят»*) і одну – після яви взагалі (*«Дуняша, встретив гостей, уходит»*). А в яві другій – жодної. Проте з розвитком подій твору ремарки стають усе частішими й багатослівнішими – аж до того, що у двох останніх явах останньої дії вони вже стають своєрідними мініхарактеристиками дійових осіб. Різноманітні не лише за формами, але й за змістом, ознаками та навіть за місцем вживання, ремарки

«Приезжиго из столицы...» виконують такі основні функції.

По-перше, ті з них, які поставлені одразу після імені дійової особи, констатують її жести, дії або напрями руху («в замешательстве», «будто сама с собою, нежно»), частіше всього розкривають внутрішні стани, рідше – вказують на супровідні рухи дійових осіб («уходит», «подымаясь», «один, долго слушая, крадется к двери» тощо), на адресата мовленнєвих акцій більшості дійових осіб.

По-друге, деякі ремарки по-своєму «нагадують» (уже в тексті твору) про приналежність однієї, а частіше кількох дійових осіб до одного й того ж соціуму чи суспільного прошарку та про схожість їхніх реакцій чи спільність їхніх дій, чим помітно типізують характери. Саме ці ремарки, як правило, не тільки звертають увагу читача на спільність характерів дійових осіб, а й на їхню соціальну залежність від представників вищого рангу чи стану і, навпаки, підкреслюють зверхність останніх над представниками нижчих чинів і рангів.

По-третє, особливо вагомими характеротворчими функціями наділені, перш за все, ремарки, які вказують на модуляцію голосів дволиких або багатоліких дійових осіб. У цьому плані чи не найцікавішим прикладом «голосової поведінки» можуть служити модуляції голосу Пустолобова – його репліки автор майже постійно супроводжує такими ремарками: «говорит с сердцем», «будто с сердцем», «насмешливо» та ін. Тобто в «Приезжем из столицы...» репліки дійових осіб ускладнюються додатковими суб'єктивно-модальними смислами: доповнення (ремарка інтонує репліку), контраверсія (ремарка заперечує висловлене) та ін. Та при всьому цьому переважна більшість випадків модулятивних ремарок п'єси вказують не стільки на висоту й тональність голосу, скільки на утаємниченість інформації, на бажання дійової особи викликати в слухача довірливість і співучасть, грайливо пококетувати й спробувати вплинути саме цими засобами на співрозмовника («вполголоса», «тихо»), що також свідчить і про знання автором психології людини, і про його вміння творити характери лише з допомогою інтонацій як окремих слів, так і цілих словосполучень, речень та висловлювань.

По-четверте, нерідко зустрічаються й такі ремарки, які вказують на

удавану бравурність і розв'язність дійової особи, на таку ж її невихованість, виражену здебільшого невербальними засобами.

По-п'яте, деякі характеротворчі функції виконують і ті ремарки, які підкреслено й навіть настирливо (кількаразово) вказують на ту ознаку дійової особи, котра врешті-решт починає проявлятися й сприйматися як риса її характеру. Так, мовлення Пустолобова (спочатку – зрідка, а потім – часто) супроводжують саме такі ремарки: *«гордо»*, *«с насмешкою»*, *«с гордыней»* та ін.

По-шосте, з-поміж ремарок зустрічаються й інтроспективні, тобто такі, що вказують на досить складний психологічний стан дійової особи в момент її мовлення, але, в першу чергу, під час діяння. Так, репліки неврівноваженої Домни Фомінішни майже постійно супроводжують ремарки на зразок: *«от гнева вне себя»*, *«с бешенством кидается»* [136, 94] і подібне.

Наступні п'єси Г. Квітки-Основ'яненка *«Дворянские выборы, часть вторая...»*, *«Турецкая шаль...»*, *«Ясновидящая»* збагачувалися ремарками не тільки кількісно і якісно, але й функціонально. Унікальна (як для першої половини ХІХ століття) ремарка зустрічається й у *«комедии в трёх действиях»* *«Шельменко – волостной писарь»* – там автор використав настільки виразну інтроспективну ремарку до репліки нещасної матері рекрута Микити, що вона засвідчила не лише стан жінки, в якої забирають «останню дитину», а й саме життя – вона показує жінку, котра дійсно ледве стримує своє горе: *«поражена, удерживается, чтобы не зарыдать, и едва может говорить»* [136, 270]. Не гірше характеризує автор, на перший погляд, і досить незначною авторською констатацією вчинку Маргарити Чорнодушкіної із *«Ясновидящей»*: *«Маргарита во все это время подкрадывалась к ларчику и с жадностью заглядывала в него»* [136, 315], але насправді в ній розкривається саме «чорнота» її душі, адже ця жінка творить зло майже завжди, причому частіше – *«крадучись»*.

Таким чином, у ремарках до п'єс Г. Квітки-Основ'яненка є оціночні й характеристичні елементи, високий ступінь повторюваності цих авторсько-мовленнєвих засобів. Ремарки в п'єсах цього драматурга достатньо різноманітні і за своїми функціями: вказують на мотиви вчинків дійових осіб, дії або їхні

інтенції; на особливості поведінки або на психологічні стани дійових осіб у момент їхніх вчинків (інтроспективні ремарки); рідше – на невербальну комунікацію; на різнохарактерні модуляції голосів дійових осіб; на адресатів реплік; на специфіку мовлення (репліки в бік); на типи характерів дійових осіб.

У п'єсах 30-х рр., наприклад, «Купала на Івана» Г. Квітки-Основ'яненка, є ремарка процесу приготування страви (борщу з рибою): *«Перебирает в миске рыбу. Перебирает на деревянной тарелке соль»* [137, 397]. Така ремарка фактично є лише своєрідною ілюстрацією та спонукою до роздумів Мелашки про ціни на сіль на базарі, про інгредієнти борщу в цілому. Решта ремарок є традиційними, тобто вказують на модуляцію голосу, на адресатів репліки, психологічний стан дійових осіб тощо.

Так, в одноактівці Р. Андрієвича «Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» лише з ремарок можна визначити приналежність дійової особи до тієї чи іншої соціальної групи: *«Провинциаленко: А ти, Грицьку, (обращаясь к кучеру грозно)»* [335, 74]. В авторських поясненнях є вказівка й на емоційний стан тієї чи іншої дійової особи, наприклад, той самий Провінціаленко, *«выглянувши из брички, закричал гневно»* [335, 75]. Автор звертає увагу читача й на те, як зустрічає родина Провінціаленка: *«Наталка, Приська и Домаха ведут батюшку на крыльцо, целуя его руку»* [335, 75]. Таке ставлення дочок до батька вказує й на його особливий статус у родині, й на характери дочок. Ремарка, яка містить вказівку на здатність Провінціаленка мислити (*«думает»*), стає виразною іронією, підкреслює його недолугість, використовується драматургом під час тих реплік, у яких дійова особа хоче продемонструвати перед родиною своє знання етикету, засвоєне під час перебування в Москві. Решта ремарок цієї одноактівки лише пояснюють дії, які супроводжують репліки інших дійових осіб (*«продовжує», «читає», «дивиться»*). Такого типу ремарки виражені дієсловами доконаного виду, як правило, не поширені, переконують у «завершеності» характеру антигероя.

Традиційними виявилися й функції ремарок в опері Г. Квітки-Основ'яненка «От так ты москаля одури!» та комедії «Шельменко-денщик». А

ось Кирило Тополя для розкриття характерів деяких дійових осіб використав і такі ремарки, які вказують на менталітет дійової особи: *«Лейба (сѣ притворнымъ удивленіемъ)»* [137, 3]; *«Гриць, коего частолюбіе обидилось»* [137, 72]; *«Лопатиха, въ самодовольствши»* [137, 74] та інші. На думку В. Івашківа, *«є підстави твердити, що Тополя проявив себе врешті непоганим творцем характерів, причому вперше в українській драматургії характерів психологічно ускладнених, що обумовило появу елементів психологічної мотивації вчинків персонажів»* [126, 20], тому слід відзначити, що драматург зробив це перш за все саме з допомогою ремарок – вони дійсно стали чи не визначальними в плані розкодовування названих характерів і психологічної мотивації поведінки дійових осіб його п'єс. Дослідник звернув увагу також на особливості ремарок саме п'єси *«Чары...»* взагалі: *«Важлива функціональна роль у цьому творі належить ремаркам. Власне, це не традиційні ремарки, вони оформлені не драматично, а нарративно. Завдяки їм Тополя конкретизує дію, висловлює своє ставлення до подій сцени; ремарки, колоритно описуючи фон, виконують роль своєрідних декорацій»* [137, 20]. Крім цього, автор постійно вживлював у діалоги дійових осіб і такі ремарки, які передають відтінки їх настроїв: *«Войть, въ сердцахъ бросаетъ и кisetъ на столъ»* [137, 64], *«Лопатиха, въ удовольствіи»* [137, 73] та ін. Прагнення К. Тополі надати п'єсі *«Чары...»* особливого сценічного життя виявляється в тих ремарках, які можна назвати настановами для режисерів та акторів, оскільки автор указує і на деякі фізіологічні процеси людського організму, наприклад, *«Лейба, почесываетъ тело под ярмолкою своею»* [137, 4], *«Войть, дремля на скамейкѣ»* [137, 62]; *«встрепенувшись – чихнул»* [137, 64], *«прокашливается»* тощо.

Традиційними виявились ремарки в п'єсі П. Котлярова *«Любка...»*: ремарки способу дії – інтроспективні, модулятивні ремарки з указівкою на адресатів репліки, ремарки в бік та інші. І кожного разу вони навантажуються по-особливому.

У п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка *«Сватання на Гончарівці»* переважають ремарки, які фіксують динаміку настрою дійових осіб: від мовлення з *«досадою»*

та «в сердцах» до «смеются долго». Ремаркою до реплік Стецька в яві четвертій автор фактично описує діагноз олігофренії: «*Стецько виходит розинув рот, идет и увидев Уляну, останавливается, сам с собою смеется, охорашивается; подходит и боится... смеется громко и, подошед к Уляне, вдруг перестает и, долго подумав, говорит*» [137, 19]. Усе це свідчить, що людина з таким типом розумового розвитку не здатна до соціалізації, не здатна жити повноцінним життям. І чи не кращим доказом цього стала репліка Стецька, яку він промовив під час сватання: «*Спасибі матері... що вчила батька спати... та будила прями*» [137, 53]. Характеристичні функції в цій п'єсі виконують ремарки «хвастливо», «нетерпеливо» та ін., які повторюються по декілька разів, чим автор особливо старанно звертав увагу реципієнтів не стільки на характер дійової особи, скільки на безхарактерність.

Отже, таке розмаїття ремарок в одній лише п'єсі не тільки не зашкодило досконалості твору, а й помітно посилило її, хоча саме таке використання авторських ремарок, пояснень і коментарів начебто розриває діалогічну єдність, заважає стежити за обміном реплік між дійовими особами, за зміною предмету розмови дійових осіб тощо.

А ось ремарки в п'єсі Я. Кухаренка «Чорноморський побит» за змістом і за формою досить помітно відрізняються від щойно проаналізованих п'єс зазначеного періоду. Так, автор подає іноді такі вказівки на емоційний стан дійових осіб, виражені переважно дієприслівниками доконаного виду, які до цього часу українські драматурги не використовували («*скомизилась*», «*покволом*», «*згедзкавшись*», «*звонпивши*»). А до реплік козака Кабиця автор додавав зовсім унікальну ремарку – вона вказує на те, що цей чоловік говорить і «*позіхає*», мовить «*спросоння*», «*крізь сон*», а також «*сонний співає*».

Переважна більшість ремарок п'єси С. Писаревського «Купала на Івана» має характер вираження способу дій і вчинків дійових осіб: «*подишли к Ивану, всматривается в него*», «*указывая на то место, где слышно пение*» [335, 338–339]. Крім того, цей драматург дуже часто використовує ремарки, які підкреслюють провокативно-емоційні моменти й забарвлення поведінки дійової

особи. Наприклад, до реплік Цигана додано «*лукаво улыбається*» [335, 338], «*учтиво кланяється*». Ремарки до реплік Цигана акцентують увагу на його ментальності: «*Іван. Цигане, якої ти віри? Циган. (скоро). А якої тобі треба?*» [335, 340]. Тут ремарка виражена лише одним прислівником, але й цього досить, щоб зрозуміти: цей чоловік знайде вихід з будь-якої ситуації.

Г. Квітка-Основ'яненко начебто «звільнив» комедію «Скупой» від надмірної концентрації ремарок до реплік дійових осіб. Тут можна помітити таку тенденцію: на початку яви перші репліки супроводжуються декількома дуже лаконічними однослівними ремарками з указівками на спосіб дії, а наприкінці яви драматург до ремарок про спосіб дії додає ще й ремарки або способу дії, або ремарки з указівкою на адресата мовлення.

Переважна більшість ремарок «драматичних сцен» М. Костомарова «Сава Чалий» – це ремарки-констатації: «*бере кружку*», «*н'є, а за ним усі*» тощо. До реплік Сави Чалого автор додає таку характеристичну ремарку, яка вказує на сповна можливу його жорстокість і запальність: «*вказує на шаблю*» – саме шаблею він готовий вирішувати всі проблеми: «*Сава. Поки оця (указує на саблю) не за щербилася, Сава знатиме, що робитиме*» [161, 173]. І продовжує: «*А от що: відправлю собі молебень, заберу свою худобу, що колись оцею (указує на саблю) собі залучив, поклонюся своїм батькам і усім добрим людям й поминайте як звали*» [161, 177]. До реплік Петра Чалого автор додав процесуально-якісні ремарки, виражені дієприслівником доконаного виду: «*Петро. На кім же він оженився? Микита. На Вапулівні Катерині... Петро. Господи! Микита. Вона зовсім була заручена з паном Ігнатом Голім. (Все смотрят на Голого). Петро (подумавши). Ходім, Микито, розкажи мені, як се діялося? (Уходять с Микитою)*» [161, 191]. Тут ремарка підкреслює стриманість і виваженість прийнятих старшим Чалим рішень. На те ж саме вказує й дієприслівникова ремарка доконаного виду «*подумавши*».

В одноактвці Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка» зустрічаємо й новий для того періоду тип – варіативну ремарку, яка давала можливість акторам і режисерові досить самостійно обирати вчинки, які будуть виконувати дійові

особи: *«Настя (одна в огороде копает грядку или, сидя на скамье поет, или ходит)»* [137, 261]. У цій п'єсі є й такі ремарки, які вказують на імітацію (чи віртуальність) здійснення дійовою особою процесу прядіння: *«показывает, будто есть нитки», «вырывает саблю и как-будто мотает нитки»* [137, 318]. При цьому лексема «неначебто» підсилює ймовірність виконаної дії.

У змісті й формі ремарок способу дії до реплік дійових осіб драми Г. Квітки-Основ'яненка *«Щира любов, або Милий дорогше щастя»* виявився деякий відхід від тогочасної традиції. Цього разу ремарки виражаються дієприслівниками недоконаного (*«останавливаясь», «держачи двери», «следующи»*), інколи доконаного виду (*«переставши співати», «оставивши роботу», «смутившись», «глянувши у вікно»*); уперше пишуться ремарки українською, а не російською мовою. Окрім цього, драматург подавав такі ремарки до репліки дійових осіб, які вказували на поетапне виконання дій: *«крадется до окна на ципочках з великим страхом, хоче заглянути і вп'ять одскакує назад»* [137, 185]. А для передачі емоційного стану Галочки автор постійно використовує ремарки, які заглиблюють реципієнта у внутрішній світ героїні: *«горесно», «плаче», «всхлипуючи», «в безпокойстві», «з великою горестю»* та ін. Таке «накопичення» переживань поступово набуває й характеротворчої функції, сприяє цілісності елементів тексту твору. Тобто поступово подібні ремарки стають дуже важливими й особливими засобами «психологічного заглиблення» автора, а отже, й постановників вистави в характери дійових осіб, засобами постійного посилення впливу твору на реципієнта.

Проте, у «шутці-опереті» *«Стецько, завербований в улани»* Г. Квітка-Основ'яненко знову повернувся до традиції написання ремарок російською мовою, використав переважно ремарки з указівками на спосіб дії та на адресатів мовлення. У «шутці на дві дії» *«Мертвец-шалун»* драматург надав перевагу ремаркам, які вказували на те, що мовлення здійснюється «в бік». Такі ремарки вжито при мовленні Бистрова, Плітова під час їхніх діалогів, і це допомагало визначити навіть самі типи діалогів. Концентрація ремарок, що вказують на

мовлення дійових осіб «у бік», сприяє створенню нашаруванню додаткових смислів до сказаного дійовими особами.

Ремарки до реплік Хмельницького («Украинские сцены из 1649 года» М. Костомарова) виконують суто характеристичні функції: у діалозі Хмельницького з польським шляхтичем Лентовським їх усього дві (говорить «с удерживаемым гневом», «ударяет в стол рукою» [161, 284–285]), але вони більш ніж переконливо передають рішучість і впевненість гетьмана. У п'єсі цього ж автора «Переяславська ніч» ремарка способу дії до репліки Лисенка виконує виразну й сповна акцентовану функцію:

Лисенко (довго дума; потім обертається, дивиться, дивиться пильно у ту сторону, де пожар і різня; потім підходить до Анастасія і тихо говорить) Панотче! Ти казав – багацько крові / І сліз зібралось перед Богом. Правда! / Багато. Що, як я їх пошаную, / Простить мені Господь?.. Кажу тихенько / Анастасій. Простить, усе простить.

Лисенко (трошки подумавши, кричить) Гей, хлопці!

Біжіть, щоб зараз перестали різати

Ляхів! Щоб всіх живцем зібрали

І дожидались ранка [161, 268].

Тобто ремарки, виражені дієприслівником доконаного виду, супроводжують, як правило, у п'єсах М. Костомарова репліки тільки тих дійових осіб, рішення яких суттєво можуть вплинути на долю народу. Крім того, у трагедії «Переяславська ніч» драматург писав ремарки виключно українською мовою, оскільки ставив собі за мету написати «національно-історичну героїчну трагедію» [161, 13]. До того ж, М. Костомаров фактично рідко вдавався до такої форми авторського мовлення, як ремарка, чим помітно послаблював потужність авторського впливу на реципієнтів.

У п'єсі К. Гейнча «Поворот запорожців з Трапезунда», окрім згаданих, вживаються й ремарки з досить чіткими часовими наповненнями («*по паузі*» або «*після паузи*» та ін.) – вони начебто «переривають» («призупиняють») мовленнєвий потік, а насправді акцентують увагу на особливих емоційних

наповненнях думок, по-своєму актуалізують їх. Ці ремарки знаходяться, як правило, чомусь здебільшого не перед і не в середині реплік дійових осіб, а після них – що помітно знижує ефект цього засобу.

У незавершеній п'єсі Т. Шевченка «Никита Гайдай» ремарки здебільшого є традиційними: ремарки способу дії, котрі вказують на модуляцію голосу, на адресата мовлення тощо. Та й кількість їх до реплік дійових осіб незначна, виражені в переважній більшості дієсловами. А вже в п'єсі «Назар Стодоля» ремарки підкреслюють градацію настроїв та почуттів дійових осіб:

Хома (Равнодушно). Що дальше?

Назар. Геть, юда!

Хома (в ужасе и со злом). Візьміть його, харцизяку – він уб'є мене!

Хома (скаженіє). Беріть, рвіть його! [388, 37].

Тобто ремарка підкреслює жорстокість поведінки Хоми та його антидуховної репліки. Готовність Гната Карого зарубати Хому засвідчує ремарка «*замірівсь шаблюкою*» [388, 39], що особливо напружило ситуацію, хоча то був лише початок дії. Отже, в даному разі названі авторські ремарки не просто підсилюють слова дійових осіб, а й духовно наснажують їх, спрямовуючи наміри дійових осіб на добротворення чи на злотворення.

У комедії «Вояжеры» Г. Квітка-Основ'яненко, окрім ремарок, які розкривають багатство відтінків емоцій і настроїв дійових осіб («*насмешливо*», «*значительно*», «*вне себя от досады*» та ін.), подає й такі, що вказують на темпераменти дійових осіб: «*Иван Макарович ходит во все время продолжения розговора*» [137, 130] і т. ін.

Таким чином, у творах української драматургії першої половини XIX ст. ремарки мали надзвичайно різноманітні змістові наповнення, форми й функції: від констатування фактів і жестів до різних способів розкриття й навіть творення характерів. Серед них трапляються й різні типи: інтроспективні, які підкреслюють особливий внутрішній стан дійової особи; модулятивні, підпорядковані процесові характеротворення, рідше можна зустріти ремарки, які вказують на невербальну комунікацію; ремарки, що виокремлюють

різноманітних адресатів мовлення; ремарки, які підкреслюють швидку зміну емоцій і настроїв дійової особи; уточнюючі ремарки й ін. Зміст ремарок п'єс Г. Квітки-Основ'яненка, Р. Андрієвича, С. Писаревського виражався переважно російською мовою. Пік розквіту й розгалуження змістовності та багатофункціональності ремарок тривав з кінця 30-х рр. XIX ст. і до початку 40-х рр. А в 50-х роках XIX ст. цей процес значно й дуже швидко ослаб – ремарки перестали виконувати характеротворчі функції. Так, наприклад, у «жарті на одну дію» А. Велісовського «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай» автор до реплік Химки постійно використовує (до десятка разів) ремарку *«сердито»*, яка розкриває й урешті-решт визначає характер цієї дійової особи. О. Духнович у п'єсі «Добродетель превышает богатство» використав надто «нейтральну» ремарку: *«Діти всі отверають зайдочки і просят: Дідочку, і із моїх берте собі. О, віть у хаці є досить! Берте собі! – Богобой бере од каждого»* [109, 122]. Такий тип ремарок буде особливо характерний для п'єс початку XX ст., й аж ніяк для першої половини XIX ст., – на цьому наголосить Н. Ніколіна в розділі «Ремарка у тексті драмі» книги «Філологічний аналіз тексту» [228, 213]. Ці ремарки, на її думку, потрібно дуже уважно читати не тільки тому, що вони є *«обов'язковим компонентом тексту п'єси»* [228, 213], а й тому, що такі ремарки мають оригінальний (прихований) зміст: *«возьме кочергу, а Федорцьо дітей і возьме мітлу, Олена Мудроглава, а Федорцьо дітей біє і жене вон і кричит»* [109, 12]. Україномовні ремарки водевілю В. Дмитренка «Кум-мірошник» стали ще одним свідченням спроб позбавитися білінгвізму: *«вийшов», «підійшов», «увійшов»* тощо. А деякі з них виявилися неоднозначними, різними за формами: *«ніби лаючись», «неначе злякавшись», «говорить двусмыслено»* тощо. В уривку І. Бужаненка «Бандурист» лише одинадцять небагатослівних ремарок, та й ті фіксують здебільшого напрямок руху дійових осіб. Проте на особливість виконання пісні Мокриною вказує лише одна «куценька» ремарка *«заводить»*.

О. Духнович особливо не переобтяжив ремарками й наступну п'єсу – «Головний тарабанщик». Там він, окрім кількох традиційних ремарок,

використав ще й указівки на міміку дійових осіб: *«смутно наvertsється і жалостно тужит»* [109, 151].

І. Наумович у дії першій «Знімченого Юрка» використав також небагато ремарок, які вказують лише на напрямки рухів дійових осіб, а в другій дії вони раптом стають майже обов'язковими компонентами монологів і діалогів. Так, у монологі-роздумі Цигана ремарка супроводжує багатозначний вигук «Ага!» і виконує функцію виклику зацікавленості й прогностичності: *«(вытягае из-за пазухи яблока). Яблочка, яблочка файненьки, червоненьки, не знаю, чи ихъ дьтям занести, чи самому зъѣсти...»* [225, 15]. І саме ці «яблучка» наштовхнули Цигана на те, як провчити «знімченого» Юрка: почепити їх на дуба й примусити його повірити в те, що вони саме там ростуть.

Отже, перше, що привертає увагу під час аналізу ремарок п'єс 20-х рр. XIX ст. це те, що в більшості творів кількість ремарок почала дещо зростати й вони стали виражатися словосполученнями й реченнями. Усе це сприяло урізноманітненню драматичних творів. А в 30–40-х рр. цей процес і справді настільки розвивався, що почали траплятися й деякі перевантаження п'єс ремарками, що призводило до розриву діалогічної єдності, проте слід зазначити: подібні випадки були поодинокими. В українських одноактівках 40-х рр. XIX ст. авторське мовлення почало вже набирати україномовного характеру, але розпочався цей процес саме зі своєрідної «українізації» ремарок. Ремаркам українських п'єс 50-х рр. XIX ст. відведено було хіба такі основні функції: уточнення змісту сказаного – указівки на психологічні стани дійових осіб, спроба розкриття або розкодування деяких рис характерів дійових осіб, здійснення конотативної чи інтроспективної функцій, викликати зацікавлення реципієнта або спрогнозувати якусь дію чи подію тощо. Саме в 60-х рр. XIX ст. чи не вперше в українській драматургії О. Духнович використав мімічну ремарку, яка повністю замістила висловлювання дійової особи, краще самої дійової особи розкрила її внутрішній стан. Загалом же в п'єсах української драматургії зазначеного періоду ремарки виконували модулятивні, вербальні, комунікативні й інші функції. У деяких одноактівках (наприклад, Г. Квітки-

Основ'яненка «Бой-жінка») використовувались так звані «варіативні ремарки», тобто такі, що давали можливість акторам, режисеру самотійно обирати дії, які буде виконувати дійова особа. При цьому більшість ремарок виражалися одним словом (дієсловами й дієприслівниками) або короткими словосполученнями, рідше – реченнями й зовсім рідко – складними синтаксичними конструкціями. Лише під кінець першої половини ХІХ ст. ремарки фактично втрачають виключно художньо-естетичні функції. А головне – це те, що більшість паралінгвізмів, маніфестованих авторськими ремарками в українській драматургії першої половини ХІХ ст., визначали не стільки умови вчинків, а перш за все внутрішню площину переживання, мислення й мовлення дійових осіб.

3.2. Мікропоетика системи монологів української драматургії першої половини ХІХ ст.

Українська шкільна драматургія ХVІІ–ХVІІІ ст. монологічне мовлення практикувала дуже рідко, хоча тодішня драматургія світу монологів відводила вже особливу роль: *«акторська гра в очах глядачів набирала все більшої значущості порівняно з текстом, а тому драматурги доби класицизму намагались дати акторам якомога більше можливості виявити себе на сцені саме в монологі»* [165, 948]. До того ж, європейська драматургія, активно відмовляючись від окремих елементів античної й «заканонізованої» класицистичної форми п'єси, поступово заміняла хор, наприклад, такими дійовими особами, які вже самі виконували й колишні функції хору, й функції третейського судді взагалі. Одне з таких перетворень і привело до появи дійової особи з суто монологічним мовленням. Не менш продуктивним у процесі формування саме такого мовлення було й мовлення дійових осіб персоніфікованого плану. Одним з різновидів узагальнень з давнього театру був вертеп, монологічне мовлення в якому було властиве частині дійових осіб, що намагались публічно розкрити свої наміри: Іродові, Кривді, Чортові. Саме вони,

боячись за свій соціальний статус, постійно нагнітали навколо себе дух зла й страху. А в другій частині вертепу, де висміювалося зло реальне й буденне, так само розкривалися меркантильно-егоїстичні задуми й думки антигероїв земних – представників різних верств і станів: то Циган робить усе, щоб когось обдурити; то інші антигерої демонструють свої брутально-зажерливі прагнення в ставленні до трударів.

Ще помітнішими й зрозумілішими для глядачів були монологи інтермедій та інтерлюдій. Може, тому уже в перших тринадцять років XIX ст. цей прийом став одним з найпомітніших надбань нової української драматургії.

Так, у п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка» переважали монологи-роздуми, які склалися з двох частин: пісенно-віршованої та словесно-прозової, де перша частина вказує на причини роздуму, а друга – на наслідки ситуацій, у яку потрапляє дійова особа. У цій п'єсі монологи-роздуми належать переважно Наталці й розташовані традиційно на початку яв, рідше – в кінці, будучи таким собі своєрідним обрамленням саме цих частин п'єси. Для того, щоб зберегти інтригу навіть у самому монологі, автор використовує такий засіб, як апосіопеза – багато крапок у самому монологі. Такі й подібні замовчування якихось негацій або недобрих намірів помітно напружують не лише внутрішній стан і світ дійових осіб, а й стан реципієнта. Не менш впливовим видається й передбачення небажаних наслідків. Так, у цій п'єсі є ява, яку складає лише один монолог, – звернення Наталки до її відсутнього коханого, Петра [162, 61]. За драматичною функцією – це такий монолог закоханої, який не тільки розкриває причину основного конфлікту, а й закладає перший камінець у його основу, адже саме в ньому дівчина вказує на існування принципової причини її нещастя – бідності. А вже в «Москалеві-чарівнику» монологи й монологічні репліки відсутні повністю.

У водевілі аматорського театру В. Гоголя-Яновського «Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені москалем» монологи вже були сповна природними й служили потужними засобами самохарактеристики дійових осіб і їхніх інохарактеристик – чи не найдоступнішим прийомом самовикриття бездуховних намірів антигероїв. За формою вони ще були небагатослівними й наповненими

окличними знаками, вигуками тощо. І автор, як правило, розташовував їх на початку яв.

У більшості ж п'єс 20-х рр. XIX ст. монологи все частіше й частіше «вмонтовуються» в тексти творів, підсумовуючи усе висловлене в діалозі або готуючи інформативну базу для майбутнього діалогу. Так, у п'єсі «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», окрім монологів-самохарактеристик та інохарактеристик, з'являються й монолог-намір, монолог-задум, монолог-маніпуляція тощо. Вони, як правило, знаходяться в кінці яви, але розраховані на розвиток сюжету чи подій у динаміці наступних яв. Майже в усіх українських п'єсах 20-х рр. XIX ст. є яви, які складаються лише з монологів, вони небагатослівні, а отже, й не відзначаються «тяглістю тиради» [238, 259], а служать скоріш прийомом декодування змісту непрямих мовленнєвих актів дійових осіб у наступних явах.

Так, змістово завершений монолог п'єси «Дворянские выборы, часть первая, или Выбор предводителя» Г. Квітки-Основ'яненка став одним із пояснень того, чому автор, закінчивши п'єсу, унеможливив її продовження. На це вказує підсумкове речення заключної частини монологу Кожедралова: «*А вам всем скажу: прощайте, любезнейшие друзья мои!*» [136, 468]. І чи не вперше в українській драматургії з'являється монолог дійової особи, яка знаходиться в стані сп'яніння, – його виголошує Бутилочкін із «Дворянских выборов, часть вторая, Выбор исправника» Г. Квітки-Основ'яненка. Не стало нововведенням української драматургії дослідженого періоду й використання автором у комедії «Дворянские выборы, часть вторая, Выбор исправника» солілоквічного монологу – його виголошено в кінці третьої дії Даною Трифонівною, з двома ремарками («*к зрителю*»), який підтверджує те, що актор повинен говорити «*безпосередньо з глядачем, начебто розмірковуючи вголос про свої наміри, почуття, настрої та переживання*» [33, 419]. Більше того, монологи стають все емоційнішими й спонтаннішими, на це вказує кількість речень окличного типу, наприклад, у монолозі Матрони Спиридонівни («Дворянские выборы, часть вторая, Выбор исправника») із 12 речень – 8 окличних. Удосконалюються й

монологи комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Турецкая шаль, или Так водится», у якій монолог Катерини наприкінці яви нагадує аналітичний роздум з елементами інохарактеристики, самохарактеристики й спогаду. Окрім усього цього, він підсилює гостроту й градацію гостроти конфлікту комедії («*Не знаю, чем это все развяжется...*» [136, 175]), створює перлокутивний ефект. Наступний монолог-роздум цієї ж дійової особи, але вже наприкінці останньої дії п'єси, завершується реченням, яке запрошує й реципієнта до роздумів: «*Кто из нас прав, кто виноват, – сам черт не разберет*» [136, 179]. І висловлені Катериною в монологі аргументи й контраргументи, і монологічна репліка Бухарця, звернена до глядача («*Как думаешь, нети трудна найти? И я знай, нети тирудна*» [136, 191]), роблять текст, а головне – зміст п'єси відкритим. Максимально індивідуалізованими стають і монологічні репліки дійових осіб українських п'єс 20-х рр. XIX ст. Так, індивідуалізація мовлення Бухарця підкреслюється не тільки його національною приналежністю, а й наснаженістю його монологічної репліки. Особливих ознак індивідуалізації надає тут монологічному мовленню такий фонетико-стилістичний засіб, як графон, що свідчить про майстерність автора.

Таким чином, у 20-х рр. XIX ст. монологічне мовлення дійових осіб поступово починає удосконалюватися на якісному рівні. Воно, як і раніше, обрамлює яви п'єс, складає зміст однієї яви, але все частіше створює ефект перспекції, служить прийомом напруження динаміки сюжету. Монологи набирають ознак аналітичності, чим спонукають глядача до глибоких роздумів, роблячи зміст п'єси відкритим, а це «було запереченням закритих, класицистичних» [189, 511].

У п'єсах 30-х рр. XIX ст. монологи завойовують дві основні позиції в структурі п'єси: або вони знаходяться на початку яви, або в кінці. Українські драматурги цього періоду виявляють досить помітну винахідливість у творенні змісту, форми й функцій монологів: від монологу-репетиції «актриси» з «Ясновидящей» Г. Квітки-Основ'яненка до монологу-дефісації, який зустрічається в п'єсі С. Писаревського «Купала на Івана».

Так, у монолозі-репетиції переважають елементи сценічного техне, що свідчить про високу майстерність Г. Квітки-Основ'яненка й про глибоке знання ним психології дійової особи. Такого типу монолози роблять зміст твору надзвичайно відкритим. На цей період припадає і декілька незавершених п'єс Г. Квітки-Основ'яненка («От так ти москаля одури!» та «Купала на Івана»), у яких автор використав монолози-яви, по-своєму автономні, на що вказують речення зі сполучником «отже», який надає монологічному мовленню дійової особи узагальнюючого характеру. А вже в п'єсі «Купала на Іван» драматург використав монолози, позбавлені змістової завершеності, оскільки закінчуються реченнями-апосіопезами: *«Таке вже моє сирітське щастя...»* [137, 397].

Монолози п'єс досліджуваного періоду часто виступають і прийомом декодування непрямих мовленнєвих акцій дійових осіб («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка), а дійові особи, які виголошують такі монолози, усе більше розмірковують над мораллю тогочасних соціальних станів. Монолози стають прийомами безпосереднього контакту дійової особи з реципієнтом, оскільки все частіше таке мовлення закінчуються реченнями, зверненими до глядача або слухача: *«Час вам добрий!»* [136, 288], *«А ви як думаєте?»* [136, 288] тощо.

Драматичний малюнок Р. Андрієвича «Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» не містить жодного монологу. Небагато монологів і в п'єсі К. Тополі «Чары...», таке явище сам автор пояснив тим, що була *«необхідність не накликати сум на московську публіку, а тому старався якомога менше використовувати моноріччя...»* [326, 2]. Не рясніє монологами й комедія Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик», у якій лише три монолози, два з яких – це монолози-роздуми, а один – монолог-проспекція, які фактично незавершені.

Кількість монологів помітно збільшується вже у «Сватанні на Гончарівці», де Г. Квітка-Основ'яненко використав інтраперсональний мовленнєвий акт з елементами самоспонування дійової особи. Це монолог Стецька: *«Ану, Стецько, чи вже спочив? Ходім, голубчику, ще до батька...»* [137, 43]. Решта монологів

п'єси – це монологи-роздуми, монологи-самопрезентації, які є прийомами безпосереднього контакту актора з глядачами.

Усе активніше українські драматурги 30-х рр. ХІХ ст. використовують «репліку вбік». Дійові особи п'єс Г. Квітки-Основ'яненка, К. Тополі досить часто користуються цією формою монологічного мислення й мовлення: то вони привертають увагу й викликають симпатії публіки на свій бік; то виявляють своє безсилля, боягузливість, свою соціальну знедоленість, чим підсилюють співчуття реципієнтів; то, спонтанно викриваючи свою дволикість і підступність, удають із себе сильніших за співрозмовників. Так чи інакше, але й тут виявляються глибинні людські переживання, потреби й закономірності існування людини в суспільстві.

П'єса П. Котлярова «Любка, або Сватання в с. Рихмах» з точки зору монологічного мовлення відзначається тим, що автор використав такий монолог-яву, у якому монологічне мовлення супроводжується не тільки піснею, а ще й танцем. Функція цього монологу полягає в тому, щоб максимально розкрити особливий емоційно-піднесений стан закоханого парубка Гриця. У невеликому чотирирядковому монолозі тричі рядки починаються вказівним прислівником «тут», що свідчить про ступінь вияву захоплення хлопця від того, що він знаходиться поряд з хатою своєї коханої, де відбулось чимало дорогих серцю подій: *«Мени перстень тутъ достався, / Тутъ я зъ Любкой женихався, / Тутъ я Любку взявъ за руку, / Тутъ забувъ я мою муку!»* [163, 81]. Усі наявні монологи цієї п'єси будуються за умовно-наслідковим принципом, наприклад: *«Щобъ я Грыценку досталась, / Бога бъ викъ благодарыла, Грыця бъ щиро шанувала / Усимъ биднимъ помагала! / «Зъ Грыцемъ горе все забуду: / Буду жыты, панувати, / Буду Грыченька кохаты!»* [163, 79]. Цю особливість структури монологів П. Котляров виніс зі свого акторського досвіду, оскільки прагнув, щоб монологічне мовлення справляло на глядача якомога сильніше враження, цього, власне, вимагав і заявлений жанр твору – «оперета».

Особливо не відзначилась кількістю монологів і п'єса Я. Кухаренка «Чорноморський побит» – там лише перша ява традиційно складається з одного

монологу-роздуму, проте цей монолог став своєрідним ретроспективним елементом розвитку конфлікту п'єси. Останнє речення: *«Тяжко боюсь матері, щоб...»* [335, 270] помітно інтригує глядача.

У «домовій забавці» С. Петрушевича «Муж старий, жінка молода» є два досить багатослівні монологи: перший – монолог-ретроспекція (Ануся інформує реципієнта про причини одруження зі шляхтичем і нарікає на свою долю, пригадує веселе минуле життя до одруження), а другий – це монолог-обурення тої ж таки Анусі, у якому заключна частина має елементи екстравертного персонального монологічного мовлення: *«Ого, паничу! Не для пса ковбаса! Поликай, небоже, слинку!»* [351, 369].

Помітно зростає кількість монологів у п'єсі С. Писаревського (Шерепері) «Купала на Івана» – автор використав різні форми монологічного мовлення: монологи-констатації, монолог опосередковано контактний, монолог з елементами переповіданого способу, де вживаються дієслова, які позначають неочевидну дію як інформацію з чужих слів і виражають сумнів, недовіру, здивування. Як правило, такі монологи починаються зі слів «кажуть, що...».

Монологи п'єс цього автора небагатослівні, позбавленні автономності й постійно перериваються хоромим співом. Особливим у цій п'єсі є хіба що монолог Юрка Паливоди в стані сп'яніння, який автор передав у формі фонетико-графічного письма: *«А-аж-ж ось і-ї-ї я, к-к-ко-л-ли в-вам т-т-тре-треба... Б-ба-бач, я-який т-те-п-пер р-р-регім! П-п-по-п-пе-реду, я-й-як г-гр-ошей т-т-тре-ба б-було, М-м-мат-тві-іо-в-ви-ч-ча н-на п-по-ку-ті н-не з-зна-ли, д-де п-по-сади-ти...»* [335, 372].

Монологи-розпачі в українській драматургії 30-х рр. ХІХ ст. стають одним з улюблених прийомів монологічного мовлення тогочасних драматургів: «Скупой», «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка, «Сава Чалий» М. Костомарова. Зміст таких монологів передається реченнями, у яких описується стан сильного душевного потрясіння й болю, безнадії й відчаю: *«О боже! Что я должен слушать»* [137, 415], *«Що то вже не дурно – доля! То й терпи! Так що ж будеш робити?»* [137, 261]. Як правило, такі монологи насажені повторами на зразок

«така доля, така доля моя» [137, 261] та підсиленнями стану відчаю дійової особи.

Окрім цього, монологи-розпачі надають ознак фаталізму, особливо ті, що належать жінкам. Так, наприклад, у п'єсах «Бой-жінка» й «Сава Чалий» є два подібних за формою, але відмінних за функцією монологи. Перші частини цих монологів складаються з пісні «Чи я в лузі не калина?» або її варіанту «Чи я в полі не травиця була?», а ось прозові частини цих монологів відрізняються. Монолог Насті з «Бой-жінки» закінчується багатослівним роздумом, після якого вона продовжує копати город, а монолог Катерини з «Сави Чалого» закінчується єдиним реченням: «Бідна моя головонька!» [161, 183], після виголошення якого дійова особа продовжує перебувати під впливом емоцій. Тобто монолог у п'єсі «Сава Чалий» є прийомом напруження динаміки сюжету.

У п'єсі «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка шість монологів різних і за змістом, і за формою, і за функціями: монолог-розпач, монолог-передбачення, монолог-викриття, монолог-задум, монолог-проспекція. Відрізняється з-поміж них монолог-передбачення, оскільки в ньому розкривається намір Потапа: «Гаспидська личино! Відчиняй по ще...» [137, 265]. Така кінцівка монологу створює перлокутивний ефект – уводить реципієнта в стан очікування здійснення якогось наміру.

Таким чином, зміст, форма, ознаки, функції монологів українських п'єс 30-х рр. XIX ст., хай і поступово, проте зазнавали помітних змін, удосконалювались. Якщо на початку й до середини 30-х рр. XIX ст. монологи-яви були автономні, то наприкінці цього періоду їхня автономність стає відносною. Українські драматурги продовжують у 30-х рр. XIX ст. використовувати й таку форму монологів, яка поєднує спів і прозу, а деякі драматурги (Р. Андрієвич, К. Тополя) взагалі відмовилися від використання монологічного мовлення або через те, що дійові особи були надто примітивні для внутрішніх роздумів, або для того, щоб «глядачеві не було сумно дивитись вистави». У другій половині 30-х рр. XIX ст. монологи замінює така модифікація монологічного мовлення, як «репліка вбік». Посилений інтерес до

монологів з'являється в п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка, який поступово зростає аж до написання ним водевілю «Бой-жінка».

А вже на початку 40-х рр. XIX ст. тільки в п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка «Щира любов, або Милий дорогше щастя» використано 12 різнотипних монологів, які виступають прийомом декодування непрямих думок негативних дійових осіб (П'ятковського), безпосереднього контактування (монологи Галочки). А в таких жанрах, як «шутка-оперета» «Стецько, завербований в улани», Г. Квітка-Основ'яненко повністю відмовляється від монологів – лише дві монологічні репліки Стецька доповнюють його характеристику як людини ненависної: *«Бач! Їм і на дворі тісно, так сюди вийшли! А що остили вони мені з сим танцюванням...»* [137, 461].

Відсутні монологи й у п'єсах М. Костомарова «Украинские сцены из 1649 года», «Переяславська ніч». Ситуацію цього періоду рятує «шутка» «Мертвец-шалун», у якій автор увів два монологи й дві монологічні репліки. Один з монологів – це монолог-намір, а інший – монолог-повідомлення. Саме монолог-намір Житніцького загострює розвиток конфлікту, komponує одну з колізій – усе це підтверджує в наступній яві діалог між Варенькою та Житніцьким. Останнє речення цього монологу *«Но прежде испытаю...»* [161, 246] створює перлокутивний ефект і робить монолог змістово незавершеним.

Т. Шевченко в уривку п'єси «Никита Гайдай» застосував монолог-роздум Мар'яни, ускладнений дієсловами переповідного характеру: *«правду матушка казали...»* [388, 11]. Зміст цього монологу складають мінливі й різноманітні думки дівчини: *«Чу! Кажется, едет. Нет, не едет... Должно быть, будет дождь. Что это мне гетьман не идет из головы?»* [388, 11]. Такого типу монолог імітує спонтанно-емоційне мислення дівчини. Наступний монолог Микити складається з двох частин – віршово-пафосної та прозової, де пафосна частина монологу, на думку деяких дослідників драматургії Т. Шевченка, перегукується з патріотичними *«висловлюваннями героїв творів К. Рилєєва, насамперед його поем «Войнаровський» та «Наливайко»»* [388, 451], – вони були написані в період з 1823 по 1825 рр. Проте цінність становить друга частина –

прозова, у якій з допомогою системи виключно патетично-питальних речень, які мають проспекційний характер, письменник зробив зміст п'єси відкритим для реципієнтів: *«Настанет ли час искупления? Придет ли мудрый вождь из среды вашей погасить пламенный раздора и слить воедино любовь и братством могущественное племя?»* [388, 21].

Особливістю монологів «комедіо-опери» К. Гейнча «Поворот запорожців з Трапезунда» є те, що в них автор акцентує увагу не тільки на змісті мовлення, а й на особливостях обставин того, про що йдеться у виголошеному монологі. Наприклад, дівчина, виголошуючи тужливий монолог, дуже пильно вдивляється в «Дніпрову далечінь», з якої має повернутися її коханий, чим додатково підкреслюється туга дівчини за коханим. Подібний монолог у цій же п'єсі виголошує і старий козак Оришко – він робить це, *«сидячи на урвищі скали»* [83, 131], й цією яскравою художньою деталлю автор надає його мовленню особливої напруженості, переконливості та значущості.

Усі п'ять монологів у «малоросійській дії» Т. Шевченка «Назар Стодоля» досить багатослівні, містять у собі елемент ретроспекції мислення дійових осіб, усі вони змістово завершенні, наповненні елементами й різновидами інохарактеристик і самохарактеристик дійових осіб, насиченні прислів'ями, приказками. Так, наприклад, вступний монолог-ретроспекція Стехи (перша ява першого акту) містить у собі ще й елементи екстравертного монологічного мовлення: *«...ластиться до мене: «І сьака, й така, і добра, і розумна ти, Стехо: помози! Я вже тобі і се, і те, і третє, й десяте»»* [388, 23]. Уже сама наявність у монологів таких елементів мислення й мовлення дійових осіб робить цей прийом багатоплановим і змістовним, а тому й особливо виразним та потужним засобом характеротворення – він і справді розкриває складність внутрішнього світу особи, багатогранність її реальних зв'язків з усім навколишнім світом загалом. Решта монологів цього твору – це такі монологи-роздуми, унаслідок яких дійові особи неодмінно приймають важливі рішення. А монологи-задуми, монологи-передчуття допомагають самій дійовій особі орієнтуватися в оточенні й у світі, а реципієнтові дозволяють глибше зрозуміти й точніше оцінити

характер дійової особи.

Найбагатослівніший монолог цього твору виголошує Хазяйка на вечорницях – у ньому є й елементи ретроспекції у формі такого спогаду («*Як подумаєш, коли ще ми діували...*» [388, 35]), котрий підсилюється дієсловом минуло часу «було», вжитим у розповіді-спогаді жінки декілька разів, а спів, який подається ще на початку монологу, не раз уривається впродовж оповіді-спогаду. У заключній частині цього монологу Хазяйка ще й по-своєму, але досить виразно характеризує головних дійових осіб – Хому Кичатого, Назара Стодолю, виявляючи обережність у ставленні до першого та відверту симпатію до останнього: «*От Стодоля молодець!*» [388, 36]. Та й завершує цей монолог Хазяйка досить інтригуючим для реципієнта висновком: «*Я його знаю, він протопче стежку через полковничий садок*» [388, 36]. Подібним монологом розпочинається другий акт п'єси, що помітно не тільки формалізує весь твір, а й приводить до системи колізій основного конфлікту п'єси.

У «Вояжерах» Г. Квітка-Основ'яненко надав перевагу такому типові монологічного мовлення, як «репліка вбік» (їх у п'єсі аж шість), та монологам-роздумам, які містять у собі ще й елемент професійного прагматизму та передбачливості. Так, господар трактиру Парамон Михайлович такий монолог виголошує на початку «першого дня». Подібні монологи досить плавно й природно поєднуються з діалогами, коли останнім реченням такого монологу виступає звернення до однієї з тих дійових осіб, яка з'явиться в наступній яві. Так, Парамон Михайловича завершує монолог питанням: «*Что скажешь, Афонька?*» [137, 118].

У 50-х рр. XIX ст. кількість монологів дуже помітно зменшується. І це спостерігається в п'єсах більшості українських драматургів – І. Бужаненка, А. Велісовського, І. Наумовича, О. Духновича, М. Онука, І. Вітошинського. Та й ті монологи, які залишилися, також помітно змінюються – за змістом, за формою, за функціями. Так, уже на початку 50-х рр. І. Бужаненко в «драматичному уривку» «Бандурист» використав на початку першої дії лише один монолог, у якому мати роздумує про свого сина-одинака та який за змістом

дуже нагадує народне голосіння: *«Ах, головонько нещасна! Так рано зірвався...»* [335, 381]. В. Дмитренко в «шутці-водевілі» «Кум-мірошник» зводить монологічне мовлення до двох речень, та й ті за формою близькі скоріш до монологічної репліки, оскільки тут констатується намір дійової особи Василя залізи в бочку й там заховатися від служби. Ситуація з монологами й самі монологи змінюються і в «жарті на одну дію» А. Велісовського «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай». У 40-х рр. ХХ ст. Ю. Іваненко зазначив, що цей «жарт» А. Велісовського *«народився в театрі, а тому написаний з хорошим знанням законів сцени»* [343, 33], але навряд чи з такою думкою можна погодитись повністю, оскільки монологи цього «жарту» за формою занадто багатослівні – майже кожен складається з півсотні не завжди простих речень. До того ж у монологам дуже вже традиційно поєднано прозу зі співом, елементи яких, ідучи один за одним, далеко на завжди супроводжуються авторськими ремарками. На цей раз варто відзначити те, що автор урізноманітнив типи монологів за змістом: монолог-туга (та ще й з оптимістичною кінцівкою), монолог-розчарування, монолог-порада, монолог-роздум у стані сп'яніння. Саме монолог-роздум Панаса виконує вже принципово нові функції порівняно з монологом Юрка Паливоди (у такому ж стані) з п'єси С. Писаревського «Івана на Купала» в 40-х рр.: по-перше, не дивлячись на те, що автор указує в ремарці на стан Панаса, монолог служить не засобом розваги реципієнта, а формою особливого заглиблення в душу дійової особи; по-друге, Панас саме в описаному стані виявився більш уважним і спостережливим – він оперує аргументами, які викривають зрадливість його дружини, а тому він до деталей пригадує усі подробиці її прихованих нібито залицянь до *«осоружного паламара»*. Хоча закінчується цей монолог такими реченнями-погрозами, які підтверджують народну мудрість про те, що у тверезого в голові, те в п'яного на язиці: *«і не дай боже, що я з ним зроблю: і вуса головешкою обсмалю і брови, та й ребра другого-третього не долічиться. Ану, жінко, жінко. А-гов. Химко... виходь сюди... виходь... швидше... ну...»* [343, 158]. По-новому функціонують монологи й у двох п'єсах О. Духновича – «Добродетель превышает богатство» та

«Головний тарабанщик». У першій три з чотирьох небагатослівних монологів – це монологи-наміри, й лише один монолог-роздум. Монологи-наміри дуже помітно загострюють конфлікт – він після їх виголошення розвивається кожного разу набагато динамічніше. Так, монолог-намір Олени закінчується погрозою на адресу Лестобрата: *«О, засвічу я тобі, цифрованко, аж засліпнеш, собако єдна з своїми щенятами!»* [110, 119], яку підсилює речення-іллокуція: *«Ой, укажу я тобі!»* [110, 119]. Монологи-наміри дійових осіб п'єси «Добродетель превышает богатство» також дуже конкретні – вони виражають не стільки задум, як форму бажання, скоріш безпосередню націленість дійової особи на рішуче виконання заздалегідь задуманого: *«О, мої люде винайдуть їх. Но уже я нападу на него, о, мої хлопці розуміють того!»* [110, 132]. І як свідчить зміст діалогів наступної яви, саме така «програма» попереднього монологу-наміру починає реалізовуватися, тобто монолог-задум виконує функцію своєрідного «програмування» подій наступних яв. Усе це досить добре підтверджується на прикладі Храбростроя, який не лише виголошує монолог-намір, а й реалізує його в наступних явах. І це тоді, як три багатослівних монологи-роздуми з украпленнями елементів детального аналізу поведінки інших дійових осіб (п'єса О. Духновича «Головний тарабанщик»), навпаки, перенаповнені багатьма аргументами й контраргументами, з елементами інохарактеристик, самохарактеристик: *«Я єму нравиться желая, і если самолюбіє не прельщаєт мя, і я єму полюбилася»* [110, 150]. І знову автор так розташував монологи однієї й тієї ж дійової особи, що вони, йдучи один за одним, багатогранно розкривають і внутрішній світ дійової особи, і її ставлення до світу взагалі.

У комедії І. Наумовича «Знімчений Юрко» з двох наявних монологів оригінальністю вирізняється лише один монолог-задум Цигана, ще також багатослівний, і так само довгий, підсилений обставинними ремарками й елементами інохарактеристик, самохарактеристик, але він іще виступає в ролі посилення сюжетної динаміки. І саме тому цей монолог, характеризуючи цілий ряд інших, може, навіть другорядних сюжетних колізій чи окремих колізій здатний помітно послаблювати інтригу, та й сам задум із такого монологу може

не реалізуватися взагалі або здійснитися лише в останніх явах комедії.

Своєрідним відкриттям останнього десятиріччя першої половини XIX ст. став чаклунський монолог у п'єсі С. Руданського «Чумак», який складає зміст першої і третьої яв «місця третього». За допомогою ітерації й зокрема таких прийомів, як епаналепса, анафора, передається атмосфера чаклунського дійства й розкриваються усі тонкощі ворожіння:

Чарівниця

Ой зірки, зірки,

Підпалить тріски,

Підпалить дрова

Та з див-дерева,

Дерева кам'яного [287, 257].

Окрім цього, чаклунський монолог яви третьої озвучує послідовність виконання Чарівницею усіх необхідних операцій підготовчого характеру, підкреслюючи тим самим, що цей обряд повинен бути утаємничений від стороннього людського ока:

Чарівниця одна

Гори, гори, диво,

Вари, вари живо

Вари перевеє пиво!

А хто буде пити,

Тому серця не в'ялити,

Тому в парі ходити [287, 257].

Отже, зміст чаклунського монологу не просто вводить реципієнта в атмосферу незвичайного дійства, а дає змогу викликати різні психічні й соматичні стани, відчуття, дозволяє на сцені акторові керувати процесами уваги, пам'яті. Такі монологи – це вербальна інструкція щодо здійснення чаклунського дійства, яка виконує пізнавальну, фізіологічну (необхідність усе запам'ятати, щоб потім реконструювати) функції.

Таким чином, аналіз монологів українських п'єс першої половини

XIX століття показав таке.

По-перше, у період з 1800 по 1830-ті рр. більшість монологів п'єс українських драматургів мали переважно інтравертний зміст, були небагатослівними, емоційно наснаженими й служили перш за все прийомом різнотипних і різноманітних самохарактеристик дійових осіб. Елементами інохарактеристик (аж до безпощадного викриття підступності) жорстокості й бездуховності дій чи намірів інших дійових осіб монологи стали наповнюватися вже значно пізніше. За формами монологи цього періоду були небагатослівні, підсилені лише окремими емоційно-чуттєвими вибухами, котрі позначалися в текстах переважно окличними знаками, вигуками, апосіопезами тощо.

Лише у 20-х рр. монологічні акти дійових осіб поступово, але помітно починають ускладнюватися – змістово, інформативно й функціонально. Хоча вони ще, як і раніше, обрамлюють яви п'єс, дуже рідко складають весь зміст яви, проте все частіше починають створювати ефект перлокутивності або перспекції, служити ще й прийомами уповільнення або посилення сюжетної динаміки. У цей час монологи набувають ознак і функцій аналітичності, дуже активно спонукають глядача до поглиблених роздумів, чим помітно сприяють відкритості не лише окремих характерів і конфліктів, а й усього змісту твору.

По-друге, зміст, форми, ознаки, функції й сама сутність монологів українських п'єс 30-х рр. досить обережно, але помітно удосконалюються. Перше, що змінилося вже на початку й тривало до середини 30-х рр. XIX ст., це те, що монологи-яви, які були переважно автономними, вже в середині цього десятиліття фактично втрачають свою автономність – вона в більшості випадків стає не просто відносною, а й просто відсутньою в 30-х рр. Українські драматурги ще продовжують використовувати такі монологи, у яких поєднуються спів і проза, проте зміст цих прийомів, особливо зміст монологів-намірів у п'єсах цього періоду стає відкритішим – вони здебільшого створюють тепер перлокутивний ефект, чим спонукають до роздумів не лише реципієнта, а перш за все самих дійових осіб, включаючи нові бажання й нові наміри. І навпаки, деякі драматурги – Р. Андрієвич, К. Тополя – іноді зовсім відмовлялись

від використання монологічного мовлення дійових осіб. Причина такого явища не в примітивізмі дійових осіб, внутрішній світ яких був занадто бідним, і не в тому, що глядачеві це було непотрібним, – над такими авторами все ще тяжіли вистави попередніх століть. У традиційному формозмісті п'єс другої половини 30-х рр. XIX ст. до монологів додається ще й така модифікація монологічного мовлення, як «репліка вбік». Інтерес до монологів такого типу помітно зростає настільки, що Г. Квітка-Основ'яненко подає їх не лише в п'єсі «Сватання на Гончарівці», а й в усіх водевілях, зокрема в жартівливій опері «Бой-жінка», де використано шість різнотипних монологів.

По-третє, монологічне мислення й мовлення української драматургії 40-х рр. стає значно багатшим за змістом (монологи не просто багатослівні – у них порушуються значно масштабніші й різноманітніші проблеми), а, відповідно, й ідеї п'єс виявляються загальносуспільними, помітно міняють форми й способи вираження праведності чи гріховності душ у формах монологів-задумів і монологів-намірів – вони починають розкривати й дуже небезпечні, різноманітні та глибинні порухи й стимули внутрішнього світу людей не тільки різних і передусім антагоністичних соціальних спільнот, а й суб'єктивно-особистісні відмінності представників одного й того ж соціуму чи роду, різні способи вираження начебто й сповна об'єктивного мислення дійових осіб: від мислення помітно обмеженої, але чітко етично й естетично зорієнтованої сільської дівчини до керівника війська чи держави.

По-четверте, започатковані ще в попередніх десятиліттях нові течії, напрямки й навіть методи творчості (маються на увазі перш за все сентиментально-романтичні та критицистичні тенденції) у творах українських драматургів 50-х рр. породжують не тільки нові форми й засоби вираження монологічного (тепер уже можна сказати – особистісно-суб'єктивного) мислення й мовлення, а й таку здатність дійових осіб, котра свідчить про їх уміння глибоко, багатогранно й об'єктивно характеризувати самих себе, навіть аналізувати свої емоції, настрої, почуття, переконання, а тому й поставати явищем унікально-феноменальним, здатним проникати в найпотаємніші глибини

своїї психіки та свого індивідуального й суспільного буття, а отже, й усвідомлювати найзагальніші закони та закономірності буття людини в природі й у суспільстві взагалі.

І все ж, будучи так чи інакше підпорядкованими законам діалогічного мовлення й перш за все дієвого спілкування, монологи українських п'єс першої половини XIX ст. поступово почали втрачати свої визначально-демаркаційні характеристики й набувати тих ознак і форм, які властиві й самому діалогові: від монологів з наявністю сумнівів і суперечностей до монологів з елементами діалогічного мовлення й протиріччя. Та й загалом деякі монологи в діалогічних конструкціях неминуче починають актуалізувати конвергентні відношення між дійовими особами й між способами їхнього спілкування.

3.3. Мікропоетика діалогічного мовлення в п'єсі

Основним прийомом для твору драматургії є діалог у фактурі текстів п'єси, – твердив Б. Томашевський, – оскільки у творі драматургії завжди і повністю «...переважає діалогічне мовлення...» [325, 216], а будь-яка п'єса може вважатися класичним зразком діалогічного дискурсу, зафіксованого в настільки специфічній літературно-художній формі, що вона видається найбільш зануреною в саму процесуальність людського життя. При цьому різниця між усним і суто драматургічним діалогами полягає в тому, що текстовий діалог має переважно внутрішню взаємоадресованість і взаємоспрямованість вербальної взаємодії співрозмовників, тоді як усне діалогічне мовлення стає набагато відкритішим для всіх тих реципієнтів, кожен з яких під певним впливом присутніх, але по-своєму може слухати, розуміти й інтерпретувати почуття, а іноді навіть передбачати деякі наступні репліки-реакції співрозмовників, на що й розраховують драматурги та діячі театру. А тому, саме так кодуючи й декодуючи два блоки вербально-художньої й перш за все діалогічно протиставленої, тобто наближеної чи віддаленої інформації, а наповнюючи їх як суб'єктивними, так і об'єктивними смислами, і учасники усного чи писемного діалогу, і ті, хто його

сприймають, вимушені користуватися всім арсеналом чи комплексом своїх культурологічних та інших психолінгвістичних компетенцій. Тобто вже те, як промовляє репліку діалогу дійова особа, лишає на ній її неповторний «автограф», що засвідчує її психічний стан і соціальну приналежність до тієї чи іншої спільноти, виражає характер чи окремі риси тощо. Недаремно А. Погрібний помітив, що «у творах драматургії на характери працює кожен діалог...» [251, 108]. Отже, діалог виконує релевантно-інтерпретаційну функцію, тобто дає можливість нашаровувати на вже подану репліково-вербальну інформацію діалогу будь-яких додаткових відтінків, лексичних значень і смислів, залежить не лише від уже втілених у тексті діалогу інтенцій автора, а й від кожного з діячів театру, особливо від мовця-актора, від його ставлення й до дійової особи, й до всього навколишнього, навіть до самого себе. І всі ті референтно нашаровані значення кваліфікуються (як правило, традиційно) перш за все як процес моралізації, котра в текстовому діалозі є переважно двовекторною (зі взаємоспрямуванням вербальної дії співрозмовників один на одного, а дія на реципієнта-читача виявляється лише в одному напрямку) та ще й вірогідною (саме тому справжні майстри театру влаштовують групові читання п'єс). Процес розкодування модалізації реплік усного діалогу розкривають, як правило, не лише безпосередні відтінки значення й смисли одиниць театру, зокрема реплік, а й емотивно-експересивні оцінки, характеристики, маркери психічних станів співрозмовників. Крім того, оскільки репліки всіх учасників діалогу завжди взаємозалежні, особи-мовці постійно вкладають хоча б частину мотивів своїх позицій і ставлень до предмета розмови майже в кожне конкретне їхнє самовираження, вербальне повідомлення чи реагування, надаючи їм відповідних суб'єктивно-модальних смислів, значень чи відмінків.

При цьому за законами структурування діалогу художня інформація імплікується так, що обов'язково виникає асиметрія плану змісту й плану його вираження в тексті.

Виходячи з усього сказаного, слід відзначити, що на особливу увагу заслуговують різнотипні діалоги уже перших п'єс І. Котляревського й

особливості поєднання в них реплік-стимулів і реплік-реакцій. Так, наприклад, перший діалог між Наталкою й паном Возним («ява друга») є настільки асиметричним, що він врешті-решт набуває ознак дисонансу з функціями «несподіваної пропозиції» й «оригінальної відмови»:

«Наталка. У нас є пословиця: «Знайся кінь з конем, а віл з волом»... Шукайте собі, добродію, в городі панночки... Та й не вірю, щоб так швидко і дуже залюбитись можна було... почнуть шептати про мене; а для дівки, коли об ній люди зашепчуть...» [162, 220].

У «яві третій» діалог між Возним і Виборним можна віднести до тих діалогів з питально-відповідальними репліками, які суттєво впливають на розвиток основного конфлікту п'єси, приєднуючи до нього й інші діалоги. Більше того, саме цей діалог фактично закладає основу для розуміння сутності специфіки конфлікту п'єси взагалі:

«Возний. Чи се-теє-то, як його – нова пісня, пане виборний?»

Виборний (кланяється). Та це, добродію, не пісня, а нісенітниця. Я співаю іноді, що в голову лізе... Вибачте, будьте ласкаві, недобачив вас» [162, 221]. І ця (нібито другорядна) частина діалогу кладе початок другій його частині, у якій першим предметом розмови стають особливості й характери повітових суддів, а другим – зміст «намереній» Возного щодо Наталки. Саме в цій частині діалогу виявляються найсуттєвіші індивідуальні риси характеру Возного. Для цього І. Котляревський використав метод «мовленнєвої маски» [228], адже Возний веде мову про конкретну життєву ситуацію, а використовує при цьому цілий арсенал канцеляристської трафаретної лексики: *«теє-то, як його», «убідиш її доводами сильними», «когда б я іміл – теє-то, як його – стілько язиків, скільки артикулов в статуті ілі скільки зап'ятих» [162, 220].*

Таким чином, І. Котляревський не лише досить майстерно використав характеристично-діалогічне мовлення в процесі діалогічного спілкування, а й надав такому спілкуванню виразного деколи гумористичного, але деінде й сатиричного характеру:

Виборний. А ви ж їй що?

Возний. *Я їй пояснив, що любов усе рівняєть.*

Виборний. *А вона ж вам що?*

Возний. *Що для мене благопристойніш панночка, ніж проста селянка.*

Виборний. *А ви ж їй що?*

Возний. *Що вона теє-то, як його – одна моя госпожа.*

Виборний. *А вона ж вам що?* [162, 224–225].

Цей діалог типу «питання – відповідь» виконує не лише характеристичну, а й інші функції – інформативну, суто розважальну, повчальну. А далі, коли в діалозі Виборного з Возним з'являється третій предмет розмови – колишній коханий Наталки Петро, діалог набирає зовсім іншого характеру: спочатку Возний довго випитує і про Петра, і про його життя в місті, а потім просить Виборного: *«убідиши її доводами сильними довести її до брачного мого ложа на законном основанії...»* [162, 226]. З цього моменту, коли Виборний погоджується на пропозицію Возного, він стає таким своєрідним (досить хитрим і вдумливим) медіатором-посередником між двома дійовими особами, який і справді виступає врешті-решт «союзником» Возного.

А завершується ця досить складна діалогічна конструкція розмовою про четвертий предмет, який стосується вже правил моралі й етикету. І тут репліки співрозмовників набирають яскраво вираженого дисонансного характеру: Виборний стверджує, що *«брехати і обманювати других – од бога гріх, а од людей сором»* [162, 226], а Возний шукає так звані «вічні» виправдання такому «гріхотворенню»: *«Хто тепер – теє-то, як його не бреше і хто не обманює? І один другого так обманюють, як того треба, і як не верти, а виходить – кругова порука»* [162, 226]. І саме тому ця розбіжність у поглядах так і не стала перепорою для дій Виборного – він дуже швидко погоджується з Возним.

Тобто в розглянутій діалогічній конструкції з чотирма предметами розмови автор поєднав фактично чотири різні за функціями типи діалогів: діалог-уточнення, діалог типу «питання – відповідь», діалог – дисонанс характеру і діалог – гармонування позицій. Уся конструкція складена з шістдесяти реплік

лише двох дійових осіб, тобто кожен виголосив по тридцять реплік, серед яких є репліка-слово, репліка-словосполучення, репліка-речення, – усі разом утворюють складні синтаксичні конструкції й досить багатослівні висловлювання та роздуми, що досить виразно характеризує і багатогранність конфлікту цієї п'єси.

У яві четвертій вирішальна розмова матері й дочки подається у формі діалогу типу «питання – відповідь». При цьому питання ставить лише Терпилиха, а Наталка дає на них відповіді. Але на цей раз предмет розмови один – їхнє подальше життя (на думку меркантильної матері – у злиднях, а на думку недосвідченої, але роботящої доньки – у праці), якщо дочка не погодиться одружитися із «зажиточним» Возним. Та все ж вирішальною реплікою тут стає не репліка-доказ чи репліка-обґрунтування (на матір жодні докази не діють), а репліка-поступка Наталки – саме вона визначає помітний характер кульмінаційного моменту розвитку конфлікту твору – підневільна згода дочки: *«Не плачте, мамо! Я покорюсь вашій волі і для вас за першого жениха, вам угодного, піду заміж... перенесу своє горе, забуду Петра і не буду ніколи плакати...»* [162, 229]. Та для повної переконливості діалог, котрий складає всю яву шосту, автор вибудовує з таких реплік, зміст яких свідчить нібито про три різні позиції, але врешті-решт і при різній кількості реплік, і при різній їх змістовності дві дійові особи виголошують фактично дві позиції: мати й Возний роблять спробу переконати дівчину в необхідності й правильності її попередньої згоди, а Наталка, хоча й зробила вигляд, що згодилася, залишившись у яві сьомій наодинці, розкривається повністю: *«Боже милосердний! Що зі мною буде! Куди мені діватись? Де допоміж шукати? Кого просити? Боже! Коли уже воля твоя єсть, щоб я була за возним, то вижени любов до Петра із мого серця і наверни душу мою до возного, а без сього чуда я пропаду навіки...»* [162, 233–234].

При цьому репліки Наталки насажені багатьма такими мовними й мовно-поетичними засобами, зокрема образними порівняннями, які дуже вдало передають стан дівчини, наприклад: *«От живемо й маємося, як горох при дорозі: хто не схоче, той вскубне!»* [162, 244].

Терпилиха, жалісливо нарікаючи на їхню бідність, спрямовує думки дочки на ті ж корисливо-меркантильні роздуми. А показовий медіатор Виборний прямолінійно вказує матері й дочці на їхню «провину»: одна невміла, а друга не хоче придбати «заможного зятя». Лише домінантні цілі матері й Виборного утворюють дуже міцну діалогічну єдність начебто полілогічної розмови, котра підтверджується такими двома репліками Наталки: *«Мамо! Бог нас не оставить: есть і бідніші од нас, а живуть же... Терпилиха. Запевне, що живуть, але яка жизнь їх?»* [162, 231]. Та й усі інші параметри цього діалогу вказують на те, що в даному випадку маємо справу з таким типом діалогу, який поступово набуває функцій «сюжетотворчого» характеру, оскільки після нього сюжет міг би справді піти іншим шляхом розвитку – шляхом максимальної, майже трагічної напруги, – якби одразу вже в першій і другій явах другої дії з'явилися Микола й Петро.

Отже, швидка зміна по-різному напружених і емоційно наснажених реплік цього діалогу справді прискорює розвиток і окремих подій конфлікту п'єси в цілому, по-своєму «програмує» характер його кульмінації й розв'язки. Та чи не найважливішим і в цьому, і в більшості попередніх діалогів п'єси І. Котляревського є те, що в процесі реалізації більшості конкретних зіткнень дійових осіб автор не розкриває стандартні риси характерів у стандартних і типових обставинах, а, поставивши більшість дійових осіб у не зовсім характерну для тодішніх селян психологічну ситуацію, так напружує всі потенції дійових осіб, що вони просто вимушені мислити, говорити й діяти нестандартно, нетипово, а це спонукало їх не стільки до вияву й розкриття наявних характерів, скільки до формування в них ще й багатьох нових і способів спілкування, і рис: Наталка мусить ставати все більш винахідливою в самозахисті, Возний під впливом благородства Петра пробуджує і в собі самому подібне почуття. На жаль, не міняється тільки Терпилиха: вона лише вчасно (як на її думку) міняє позиції – відверто мімікрує в непростих умовах. А такі «нові умови» драматург готував поступово й природно: спочатку він подав діалог Миколи з Петром, у якому прості й малослівні репліки досить чітко чергуються між собою та

виражаються зрозумілими односкладними реченнями:

Микола. *Відкіля ж ти?*

Петро. *Я?... (Усміхається). Не знаю, як би тобі сказати... Відкіля хочеш...*

Микола. *Та вже ж ти не забув хоч того місця, де народився?* [162, 231].

Цей діалог виконує інформативну функцію, де ініціатива в спілкуванні належить Миколі, а відповідь – «втягнутому» в діалог Петрові. Проте остання репліка цього діалогу належить все-таки Петрові, який із «втягнутого» в діалог перетворюється на ініціатора розвитку стосунків між ним і Миколою: *«Не знаю, чи моя однакова доля з тобою, чи од того, що й ти чесний парубок, серце моє до тебе склоняється, як до рідного брата... Будь моїм приятелем!»* [162, 237].

І все ж діалоги майже всіх перших одинадцяти яв дії другої носять переважно інформативний характер, але саме вони готують ту особливу (кульмінаційну) напругу в розвитку конфлікту п'єси, який без усієї цієї художньої інформації міг би стати не менш як трагедійно-драматичним.

«Ява шоста» дії другої будується вже не тільки з інформативних реплік-стимулів і реплік-реакцій Петра та Виборного:

Виборний. *Ти, небоже, і співака добрий...*

Петро. *Не так, щоб дуже – от аби-то...*

Виборний. *Скажи мені, відкіля ти йдеш, куди і що ти за чоловік?* [, 240].

Репліка-розповідь Петра зацікавлює співрозмовника також не тільки інформацією, а й самим способом розповіді. Може, саме тому Виборний виголошує досить унікальні репліки-реакції з елементами спонукальних емоцій: *«Москаль? Нічого ж і говорити! Мабуть, вельми нашкодив і наколотив гороху з капустою»* [162, 242]. Тоді як Возний постійно іронізував зі знанням справи, чим надавав діалогові ще й ознак полілогічного мовлення: *«Кумедія, сиріч, лицедійство... Продолжай (до Петра), вашець...»* [162, 242].

Таким чином, і цей діалог відзначається наявністю деяких ознак полілогічного мовлення, хоча все-таки залишається власне діалогом. А найголовнішою ознакою саме цієї діалогічної конструкції є те, що ініціатива розмови майже постійно переходить від однієї дійової особи до іншої, тобто він

містить у собі й репліки-стимули, й репліки-реакції, й репліки-уточнення. До того ж, вони утворюють досить чітку й стійку змістову єдність. Найважливішим завданням (функцією) цього загалом розважального характеру діалогу є, по-перше, демонстрація рівня культури співрозмовників; по-друге, діалог покликаний відтягнути час (аж на дві яви), щоб створити «тишу» чи «затишшя» перед кульмінацією.

Недарма ж між двома саме в такий спосіб «діалогізованими» явами драматург помістив монолог-роздум Петра, у якому парубок, з одного боку, ще плекає надію на те, що його кохана буде з ним, а з іншого, – висловлює нерозуміння, чому за важку працю його ще покарано долею: *«І коли сам бог благословив мої труди, Наталка тоді достається другому! О злая моя доле!»* [162, 243]. Це надзвичайно загострює майбутню кульмінаційну ситуацію й колізію. До того ж, у яві десятій додаються такі дві репліки Петра й дві репліки Миколи, котрі породжують навіть елементи детальності, – Микола організовує таємну зустріч Петра з Наталкою, після чого кульмінація конфлікту набуває максимальної напруженості. При цьому, ініціатором і медіатором діалогу з очікуваними елементами полілогу виступає Микола, який спочатку уточнив, чи Наталка вже посватана, чи не забула і не розлюбила вона Петра. І лише тоді Микола зводить закоханих і налаштовує їх на боротьбу за щастя: *«Об любові поговорите другим разом, іншим часом, а тепер поговоріть, як з возним розв'язатися...»* [162, 245].

Важлива в цьому плані й репліка Миколи, яку можна назвати і реплікою-настановою з реплікою-застереженням одночасно: *«Крепись Петре, і ти Наталко!.. Наступає хмара і буде великий грім»* [162, 246]. У даному випадку і репліки основних співрозмовників, і репліки медіатора виявилися дуже доречними з точки зору побудови діалогічної єдності, у якій усі репліки були вмотивованими, поєднаними так, щоб кожна наступна логічно впливала з попередньої, здійснюючи цілісні ланцюжки взаємопов'язаних думок і словоформ.

Надзвичайно цікавим з точки зору мікропоетики виявився той останній

багатоголосий полілог, який зайняв усю одинадцятую (останню) яву, ставши фактично кульмінацією й розв'язкою конфлікту взагалі та виявивши всі позиції учасників конфлікту. Зміст усієї яви подано в такій полілогічно-діалогічній єдності, у якій поєднано помітно багатоголосий полілог (аж до вирішальної репліки Петра, котра починається інформацією про те, куди він ішов, а закінчується словами, зверненими до Наталки: *«Прощай! Шануй матір нашу, люби свого судженого, а за мене одправ панахиду»* [162, 249]). А хоровий спів так само логічно й природно стає апофеозом не тільки єднання думок, позицій і намірів, а й спільною надією закоханих. При цьому в першій, яскраво полілогічній, частині репліки Виборного й Возного не просто доповнюють одна одну, а й помітно емоційно нагнітають ситуацію.

Таким чином, аналіз лише основних діалогів п'єси І. Котляревського показав: по-перше, автор дуже вдало й по-різному скористався багатьма формами й типами цього прийому й зокрема «мовленнєвими масками» в ньому, чим заявив про себе як про талановитого майстра перш за все характерологічного суто драматичного мовлення; по-друге, драматург уперше в новій українській драматургії запропонував надзвичайно майстерно й творчо використати роль медіатора і для ініціації самого процесу спілкування між дійовими особами п'єси, і для розгортання всього основного конфлікту п'єси взагалі, і для встановлення співвідношень як між протидіючими та взаємодіючими силами, так і між вирішальними поодинокими зіткненнями в системі всього конфлікту, особливо між кульмінацією й розв'язкою; по-третє, серед відомих типів діалогів п'єси І. Котляревського, які пізніше стануть характерними для більшості творів української драматургії першої половини XIX ст., найбільш помітними виявилися: діалоги з функціями підсилення сюжетно-психологічної напруги і між окремими дійовими особами, і між протидіючими силами твору взагалі, діалогічні конструкції з чотирма предметами розмови, у яких поєднані чотири різні за функціями типи діалогів: діалог-уточнення, діалог типу «питання – відповідь», діалог – дисонанс характеру й діалог – гармонування позицій.

Майже всі діалоги «опери» І. Котляревського «Москаль-чарівник» складаються з двох частин: прозової й пісенної. Більшість діалогів за формою довгі, багатослівні, і майже кожен з них складає весь зміст яви, має два і більше предметів розмови; репліки більшості таких діалогів взаємопов'язані й взаємозумовлені не тільки смислами, а й структурно. Таке поєднання складових діалогів помітно зміцнює тематично-діалогічні блоки і надфразні єдності дискурсів реплікової природи взагалі. Так, наприклад, у яві шостій предмет розмови діалогу між Солдатом і Михайлом начебто й не змінюється, таким залишається він і в наступній, сьомій яві, але з появою дружини Михайла Тетяни все суттєво змінюється: предметів розмови з'являється декілька, а позиції дійових осіб розпорощуються. А це помітно порушує чіткість ієрархії реплік у діалозі: майже кожна репліка починає бути і граматично (перш за все синтаксично), і смислово значно менш залежною від попередньої.

Більшість реплік саме таких діалогів «опери» дуже помітно набувають індивідуально-емоційних відтінків і відповідної суб'єктивно-модальної тональності: спочатку Тетяна і Финтик ведуть діалог-залицяння, у якому переважають незакінчені речення, а вже в діалозі Солдата з Финтиком останній весь час говорить «*трусливо*».

Тобто в таких діалогах емотивні репліки складають більшість, але «внутрішню» площину їх доповнюють ще й деякі відповідно характеристичні авторські ремарки. Загалом же діалоги «Москаля-чарівника» майже обов'язково містять ініціальну й фінальну репліки, з допомогою яких розкриваються й окремі мікротеми, каузовані комунікативними інтенціями дійових осіб. Окрім цього, авторські вказівки на міміку й жести дійових осіб у ремарках замінюють іноді й сам зміст реплік діалогу, тобто максимально «мімізована репліка» вказує на відповідь раніше, ніж промовлена:

Михайло (*к солдату*). *А можна перехрестити?*

Солдат. *Не только можно, да и должно.*

Михайло (*крестит и выпивает разом, после делает вид удивления и удовольствия*).

Солдат. *Какова?* [162, 262].

Тобто такі ремарки передають ще й додаткове домодальне аранжування висловлювань, справді іноді так навантажуються змістом, як і репліки.

Таким чином, «опера малоросійська» «Москаль-чарівник» – це структура таких комбінованих діалогів, у яких репліки мають і чітку смислову завантаженість та ієрархію, й емоційно-індивідуальне забарвлення, й різні за функціями репліки: репліки-стимули, репліки-реакції, репліки-скарги, репліки-поради, репліки-питання, репліки-відповіді, репліки-звинувачення, репліки-виправдання тощо, тоді як репліки-роздуми, репліки-аналізи фактично відсутні зовсім.

В. Гоголь-Яновський наповнив п'єсу «Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені москалем» діалогами-діатрібами, у яких репліки однієї дійової особи носять зловивий характер і подаються у вигляді нестримних вербальних і жестових нападів на співрозмовників. Саме цими ознаками виокремлюються діалоги Параски й Романа, але до сказаного тут автор додав ще елемент зловивих інохарактеристик. До емоційно наснажених реплік Параски додаються ще й гострі докори, прокльони, образи на адресу чоловіка: *«Уже козак, то козак! Годився б у коноплі на опудало»* [335, 57]. Лише іноді діалоги цієї одноактівки містять ініціальну чи фінальну репліки, та й у них розкривається здебільшого не зовсім логічно вплетена мікротема. Так, наприклад, у діалозі Параски з Дяком (ява шоста) немає належної фінальної репліки, а натомість подається не зовсім доречна репліка Дяка, виражена апосіопезою. У формі діалогу з ознаками багатоголосся будує драматург і яву сьому, у якій репліки виконують не лише суто характеристичні функції, а й указують на особливості ментальності комунікантів (у Москаля він суто армійський, у Соцького – канцелярський), а всі вони разом модалізують репліки дійових осіб, що проявляється навіть у традиційних лексично-синтаксичних засобах і конструкціях: 1) у фразеологічних і паремійних одиницях (*«нехай же йому легенько ікнеться»*, *«щоб вас чорт забрав зо всім вашим родом!»*, *«ну, вже втяв до гапликів!»*, *«в городі бузина, а в Києві дядько»* [335, 66–67]; 2) в окличних реченнях; 3) в етикетних

висловлюваннях і звертаннях («*Помагайбі вам!*», «*Здоровенькі були, пане куме!*», «*Кумо, випий лиш і ти чарку за здоров'я сватів моїх*»; 4) у неповних (обірваних) реченнях, ускладнених апосіопезами; 5) у частках, вигуках, повторях, звертаннях, вокативних реченнях.

У цьому діалозі Соцькому належать і такі репліки з іронічним переважно тонуванням фону, які надають відповідної тональності й усьому діалогові.

У комедіях Г. Квітки-Основ'яненка «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», «Дворянские выборы», «Турецкая шаль, или Так водится», «Дворянские выборы, часть вторая, или Выбор исправника», «Шельменко – волостной писарь» діалоги за формою довгі, багатослівні, вони нерідко складають зміст не тільки однієї яви, а й двох чи трьох, утворюючи такі діалогічні конструкції, що навіть поява в них якихось інших предметів розмови досить швидко перетворюється в яскраво виражену мікротему. Репліки цих діалогів стають взаємопов'язаними й взаємозумовленими семантикою та вищими смислами не лише в окремих явах, а й у всій діалогічній конструкції з відтінками полілогічності – вони часто формують тематично-діалогічні блоки, втілюють у собі надфразні єдності та дискурси репліково-діалогічної природи.

Загалом у п'єсах 30-х рр., починаючи з «Ясновидящей» Г. Квітки-Основ'яненка, більшість реплік діалогів настільки щільно поєднані за смислом, що утворюють надстійку єдність, у якій вони повністю сконцентровані на тих основних предметах розмови й мислення, у яких виражають або повну згоду спілкувальників, або таку (частіше всього) згоду, яка виражає соціальну чи будь-яку іншу підпорядкованість дійових осіб.

Усе частіше в п'єсах зазначеного періоду з'являються й такі сюжетні діалоги, котрі не тільки підсилюють загальну психологічну напругу чи напругу двох окремих спілкувальників, а й сприяють розвитку конфлікту твору взагалі. Ядро такого діалогу складають, як правило, репліки-стимули й репліки-реакції. Більше того, у ролі сюжетотворчих виступають такі діалоги: унісонний, уточнюючий, діалог-залицання, діалог емоційної відмови, діалог типу «питання – відповідь», діалог негативної реакції на питання, діалог-провокація, побутовий

діалог тощо. Тобто драматурги поступово розширювали функціональні поля діалогів, а діалоги з попередньої яви komponували з діалогами наступної яви, залишаючи один і той же предмет розмови.

Так, у яві другій одноактівки «От так ти москаля одури!» Г. Квітка-Основ'яненко поєднує діалог, який будується за принципом «питання – відповідь», з діалогом, де основними виступають стимулювальні репліки. Дівчина Векла говорить: *«От ходите, ходите, а ще не звісно, чи возьмете мене, чи тільки поглузуюте та й покинете»* [137, 391], а репліка-реакція Василя засвідчує його готовність одружитись з Веклою за умови, якщо вдасться домовитись з батьками дівчини. І тоді цей діалог, окрім характеристичних функцій, починає ще й указувати на гендерні особливості мислення мовців. А російськомовні й україномовні репліки дійових осіб вказують не лише на їхні суб'єктивні оцінки, а й на ознаки їхньої ментальності взагалі, що надає таким діалогам і об'єктивно-модального забарвлення: *«Мудрены мне эти хаклы! У них все навонтараты. Жена командует мужем! Нет, вот как у нас-то....»* [137, 392]. Діалог має ініціальну й фінальну репліки, місце реплік чітко ієрархізоване. Крім цього, у ремарках автор так маркує репліки Василя, що вони стають сповна відповідними характерові його ставлення до Векли. А другий діалог останньої яви цієї п'єси, окрім яскраво вираженої інформативності, має й не менш яскраво виражені елементи характеристичного та гумористичного характеру. Цей діалог будується в основному за принципом «питання – відповідь», але чітко визначеного предмету розмови тут немає, а тому репліки не завжди утворюють логічну й завершену діалогічну єдність, чітку синтаксичну та смислову ієрархічність – саме це й стає основою смішних непорозумінь.

В опері «Купала на Івана» Г. Квітка-Основ'яненко діалогам надає таких специфічних форми й функції, які виражаються поєднанням пісенного та прозового мовлення, адже пісня, знаходячись начебто в слабкій позиції по відношенню до прозового мовлення, в опері завжди домінує. У прозовій частині діалог розпочинається одразу з дуже вагомої репліки-реакції парубка Василя: *«Та що справді так твій батько дума?»* [137, 398]. А остання репліка цього

діалогу є перехідним містком до наступної діалогічної конструкції яви третьої, де репліками обмінюються дячок Книшевський з Мелашкою. Цілісність такої діалогічної конструкції порушують «репліки в бік» нареченого Мелашки Василя, вони служать своєрідним коментарем до слів дячка: *«Бачиш, куди пан дяк загина! Та ось я ж йому дам»* [137, 400]. А далі діалог продовжує вокальний терцет Мелашки, Василя й Книшевського, котрий дещо нагадує багатоголосий діалог. За характером взаємозв'язку вербальної суб'єктивно-модальної інформативної дії цей діалог можна назвати особливим «сюжетним» діалогом, функції якого полягають не лише в підсиленні психологічної напруги спілкувальників, а й у створенні неадекватних умов сприймання адресатом поданої йому інформації, що майже повністю порушує взаєморозуміння між комунікантами й призводить до ще очевиднішого загострення конфлікту. Підсилює напругу конфлікту Г. Квітка-Основ'яненко використанням у ремарках до реплік цього діалогу паралінгвізмів (*«стоя в стороні»*, *«захищаєсь»*, *«бросається к ней»*), особливостей вимови (*«сквозь слёзы»*) тощо, а це такі своєрідні «внутрішні» або приховані площини реплік, котрі надають їм додаткового суб'єктивно-модального забарвлення.

Подібний діалог зустрічається і в наступній четвертій яві, хоча там використовується вже прийом індивідуалізації (наприклад, дячка Книшевського), який виявляється перш за все в засобах мовлення дійових осіб.

Подібне зустрічалося вже в «Наталці Полтавці» І. Котляревського. Більше того, Г. Квітка-Основ'яненко, як і його попередник, використав прийом «мовленнєвої маски»: Книшевський, як і Возний, розповідаючи про будь-які життєві ситуації, використовував церковну лексику: *«Да изыдет оглашенный!»*, *«дерзных возвести очеса мои на липоту липообразной вашей Мелани и принях желание просыты ю себи в содружие»* [137, 402–404]. А взагалі весь цей діалог завершується співом квартету, упродовж якого остаточно й чітко визначаються позиції учасників конфлікту: Мелашка категорично заявляє про те, що вона не хоче виходити заміж за дячка Книшевського, батько Мелешки про це не хоче й слухати, адже він мріє про честь бути тестем церковного діяча, а Книшевському

стає остаточно байдуже, любитиме його Мелашка чи ні: *«Не мені о сім созидати. Нам дом потрібно созидати, Хантуру відсуль я буду собирати, І з мертвого, з живого драти...»* [137, 405]. Василеві не вистачило сили духу протистояти батькові Мелашки, а тому він прийняв остаточне рішення: *«Я за очима світ піду»* [137, 406]. Таким чином, говорити про помітну й чітко сформовану «результативність» цього конфлікту можна, але дуже обережно, оскільки подальшого розвитку він не має.

Виняток з ряду таких функціонально-композиційних особливостей діалогів становлять деякі вербальні поєдинки комедії Р. Андрієвича «Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» – там вербальні поєдинки мають по декілька предметів розмови, ядро діалогу складається з репліки-стимулу Провінціаленка й репліки-реакції його дружини. При цьому репліки учасників розмови різні за розмірами: репліки Провінціаленка багатослівні, емотивні; репліки решти учасників діалогу складаються або лише з одного вигуку, або з коротких словосполучень, рідше – з одного речення. Такий нерівномірний розподіл інформації в репліках пояснюється бажанням Р. Андрієвича привернути особливу увагу до слів і намірів визначальної в даному разі дійової особи.

Діалоги «домової забавки» С. Петрушевича «Муж старий, жінка молода» смислово пов'язані між собою, адже репліки в них поєднані відносно послідовно й розгортають спільну тему розмови. Так, репліки першого діалогу нагадують скоріш «виступи» дійових осіб і містять у собі досить традиційні етикетні форми привітання незнайомих комунікантів один з одним, решта реплік будуються за відомою схемою «питання – відповідь»: першою говорить господиня Ануся. «Виступи» п'ятий і шостий складаються з діалогів, які виконують функції статусно-рольових позицій дійових осіб і вказують на стосунки між комунікантами.

Репліки діалогів п'єси К. Тополі «Чари...» вочевидь переобтяжені реченнями-апосіопезами, які драматург використовує для того, щоб проілюструвати й особливу психічну збудженість дійових осіб, і їхню високу

духовність, і навіть деяку розумову вбогість окремих (переважно сп'янілих) дійових осіб. Крім того, досить часто вживані в репліках саме цих дійових осіб вигуки різних типів: «*Ба!*», «*Гим!*», «*Га, га, га!*», «*Ну, и ну!*» та ін., які ще більше підкреслюють обмеженість тих, хто їх виголошує.

Дещо інший характер мають репліки діалогу між Грицем і Василем, у них дуже багато таких окличних речень, з допомогою яких, наприклад, Гриць прагне показати себе перед Василем і досвідченим чоловіком у справах «сердечних», і таким собі розбещеним парубком: «...*перебрав я тих дівчат*» [326, 13].

Репліки Василя в діалозі з Грицем, навпаки, мають характер заперечування й застереження. Так, Василь попереджає Гриця про можливі негативні наслідки зухвалого ставлення до жіноцтва: «*Не хвались, Брате Грицю! Наскочить коса на камінь... Добре, що сходило з рук...*» [326, 14].

Формально дещо схожі репліки дівчат Галі та Любки. Вони нерідко виражаються апосіопезами й особливо вигуками: «*Объ нимъ уси дѣвчата наши зглузду зъхалысь – той чуты – Грыць! Грыць!!!*» [326, 17]. Такого типу репліки стають мотивацією для міркування реципієнта над уже сказаним. А в багатоголосому діалозі-перегуку між хлопцями й дівчатами автором використано ще й прийом гумористичного та доброзичливого сміху:

Гриць. *От бачите дівчата! І ми вам заспівали. Любко! Що це значить? – Що всякій сваиці, дісталося по ковбасці...*

Галя (хохоча). *Хто, чого заслужив... А вам Грицю! Яке діло, підслухати чужії розмови? Хіба ж добрим людям пристало цеє?*

Гриць (смешавшись). *Ми йшли з Василем і почули, що любка співа про когото...* [326, 18].

У такій розмові відчувається й передчуття чогось лихого, адже дівчата зрозуміли, що їхню досить інтимну розмову хлопці все-таки підслухали. І жарти одразу переходять у план захисту дівчиною власних почуттів перед хлопцями.

Репліки дійових осіб у діалогах п'єси Кирила Тополі досить чітко класифікуються за функціями: репліки-стимули, репліки-реакції, репліки-питання, репліки-відповіді, репліки-повідомлення, репліки-пояснення.

Репліками-ствердженнями переобтяжений діалог Галі з рідною матір'ю, де дівчина нарікає на долю: *«Ох! Мамо, мамо! Коли б я з малечку хворала, тай умерла, чим дожить... Не бачивши радості...»* [326, 40]. У цій репліці є чітка вказівка на адресата звернення, речення-апосіопеза вказує на те, що дівчина не готова розкрити матері свій внутрішній стан, багато чого важливого й значущого не договориює. На що мати відповідає роздумом-поясненням: *«Що с тобою сталося? Плаче, а матері нічого й не об'являє? Хіба мати тобі стала й не мати? Здається, я тебе моя дочко нічим лихим не обидила?»* [326, 40]. При цьому вставне слово «здається» наштовхує читача на такий же роздум про невпевненість матері в тому, що її вчинки були спрямовані на добро доньці. Прийом хіатусу в діалозі Кугутихи з дочкою автор використав лише тоді, коли з'явився Войт. Але це не дозволило зменшити напругу в стосунках з дочкою, а навпаки, це тільки насторожило навіть п'яного Войта. І саме тому цей поєдинок у п'єсі помітно перейшов зі сфери родинно-побутових стосунків у сферу громадських. А багатоголосий діалог дівчат з парубками (сцена четверта) наповнено такими репліками-інохарактеристиками, з допомогою яких автор розкриває основні риси характерів учасників спілкування, зокрема Гриця. Та й інші багатоголосі діалоги в сценах масових гулянь і народних зібрань виконують підготовчо-характеристичні функції, виражають готовність, навіть загальне прагнення громади до розваг і веселощів, до вияву радощів усією громадою.

У «малоросійській опері» «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка діалоги знову ж таки складаються з прозової й пісенної частин. Так, твір починається діалогом, у якому домінують лайки та репліки-звинувачення Одарки на адресу її чоловіка Прокопа, бо предметом розмови стало його пияцтво. Та з переходом дії від однієї яви до іншої предмет розмови поступово змінюється – на пропозицію старого Кандзюби одружити його сина-олігофрена з Уляною. І одразу репліки-аргументи й репліки-контраргументи змінюються репліками гармонійного характеру: матері мариться багатство у вигляді волів і т. ін., а батькові замайоріла нагода напитися на весіллі доньки. Проте подальше розгортання діалогу вказує на те, що думки Прокопа й Одарки

щодо хворого зятя врешті-решт принципово різняться. І знову діалог набирає дисонансного характеру. А фінальна репліка цього діалогу належить Одарці – вона засвідчує її тимчасову, але дуже небезпечну перемогу.

Цьому діалогові притаманна строката інтонаційна різноманітність: густо переплетені спонукальні репліки матері з запитальними репліками дочки, виражені окличними реченнями з метою передачі палітри негативних емоцій обох учасниць діалогу (обурення, роздратування тощо).

Діалог між Стецьком та Уляною в наступній четвертій яві також можна віднести до діалогів емоційного протистояння – і тут репліки дійових осіб дуже насиченні інтонаційно питальними й окличними частками, вигуками, словосполученнями, рідше – реченнями. Позиція Уляни є чіткою й аргументованою, оскільки вона на запитання Стецька: *«А чом за мене не підеш?»* [137, 19] дає відповідь, яка переконливо звучить саме для олігофрена: *«Тим, що не хочу»* [137, 19]. Для Стецька це звучить більш ніж переконливо, але коли й після цього він не зупиняється, Уляна починає роздумувати: *«Покинула б його, так мати лаятиме. Зостанусь та буду його піддурювати»* [137, 21]. У яві п'ятій діалогічне поле розширюється – до нього додаються репліки коханого Уляни Олексія, які надають діалогу сатирично-гумористичного тону. А передостання репліка Олексія – відверта погроза на адресу Стецька: *«Задушу анахтемську віру! О! якби не боявсь гріха, тут би і амінь моєму супостатові»* [137, 26], на яку Стецько зреагував просто панічно: *«Пробі, ратуйте! Ратуйте! Хто в бога вірує, ратуйте! Ой, ратуйте!...»* [137, 26].

Місце реплік у решті діалогів ієрархізоване таким чином, що кожна наступна репліка смислово й синтаксично залежить від попередньої. При цьому дуже помітною є така структурна особливість діалогів п'єси «Сватання на Гончарівці»: фінальну репліку заключного діалогу й попередню ініціальну репліку яви висловлює одна й та ж дійова особа, що дає підстави говорити про вміння драматурга творити складні діалогічні конструкції. За таким же принципом будуються й діалоги комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик», де репліки Шельменка виявляються ще й настільки індивідуально-

характеристичними, що одразу ж вирізняють його з-поміж інших учасників співрозмови.

Діалоги п'єси П. Котлярова «Любка, або Сватання в с. Рихмах» подані в таких формах, які вже традиційно містять у собі прозову й пісенну частини, обидві досить цілісно передають зміст діалогів навіть тоді, коли предметом розмови виявляються різні питання, об'єкти чи характери дійових осіб, – у них майже все зчіплюється не лише фінальними й ініціальними репліками різних яв, а й схожими репліками-стимулами, репліками-реакціями. До того ж, уже в перших репліках подається або своєрідне ядро діалогічної конструкції, або наскрізний предмет розмови, або спільна мета діяльності дійових осіб. Так, у діалозі, який розгортається між Грицем і Любкою, ядром виступає їхнє спільне почуття й дещо відмінні, але разом з тим схожі самопереживання. Зовсім по-іншому, ніж у попередніх п'єсах, тут будується сцена ворожіння (ява друга) – діалогічна конструкція складається з гетеросугестивних реплік-навіювань Циганки й аутосугестивних (самонавіювальних) реплік Любки. При цьому смисли гетеросугестивних реплік передаються у формі наказів («*Ну, дивись!*» [163, 87]), тоді як аутосугестивні репліки виражені переважно реченнями з підметами, вираженими займенниками: «*Того видала, зь кымъ стояла*» [163, 87]. Аранжувальними компонентами до гетеросугестивних реплік Циганки служать відповідні ремарки, які вказують не стільки на функцію, скільки на силу самоомани: «*Зажмуриваєть Любка глаза, Циганка срываєть усы*» [163, 87]. Цей тип діалогу подається автором як суспільно-автономний по відношенню до діалогу яви третьої, де Любка розмовляє з Дяком. Цей вербальний поєдинок залицяльника з дівчиною, яка відмовляє, дуже емоційний. При цьому репліки дівчини відверто прямолінійні й наснажені лайливою лексикою, чим помітно поступаються перед близькими за змістом репліками Наталки на адресу Возного в п'єсі І. Котляревського «Наталка-Полтавка»: «*Поганий, мерзкий, бридкий... престидкий*» [163, 89]. Така позиція дівчини стає предметом розмови Любки з матір'ю в наступній четвертій яві, там застосоване таке смислове зчеплення реплік обох діалогів, яке створює вже міцну діалогічну конструкцію.

Ще складніша діалогічна конструкція вибудовується в п'єсі Я. Кухаренка «Чорноморський побит», де одразу, починаючи з першої яви, окреслюється основний і незмінний предмет розмови учасників діалогу й тримається в цій ролі з першої по п'яту яви, хоча кількість учасників, поступово збільшуючись, перетворює цей діалог на багатоголосу діалогічну конструкцію.

При цьому фінальні репліки кожної попередньої яви з'єднуються з першими репліками наступної яви і смислами, і цілями висловлювань дійових осіб частіше всього за принципом смислово-мотиваційного ланцюжка, який помітно зчіплює деякі нібито нейтральні за змістом репліки другорядних дійових осіб. А від того конструкції одержують додаткове аранжування позитивних і негативних елементів семантики й змістовності окремих одиниць мови: від тимчасового замішання й роздуму до смутку й відчаю.

Оскільки в основу «малоросійської опери» Стецька Шерепері «Купала на Івана» покладено народно-обрядове дійство Купала й весільне свято, діалоги цього твору мають особливі смислові навантаження та функції. По-перше, вони небагатослівні й вибудовуються переважно за принципом «питання – відповідь». По-друге, у них постійно чергуються спів і проза, у якій переважають емотивні репліки. По-третє, діалоги не утворюють надскладних діалогічних конструкцій, хіба що складають невеличкі за розміром яви. Зрештою, такі форми діалогів, у яких подувалися спів і проза, на думку Д. Антоновича, *«не повинні були викликати особливого подиву, оскільки на українській сцені співу було одведено забагато місця, бо у першій половині XIX віку такого роду співочій репертуар панував у драматургії по всій Європі»* [327, 90].

Так, у формі діалогічного співу побудована ява друга «дійства другого», де Любка, відмовляючи нелюбові Юркові, робить це ще й у формі негативного обурення, неприязні тощо. А разом виходить, що репліки такого діалогу одразу набувають характеру ітеративності за допомогою таких фігур, як епаналепса, епанастрофа, що помітно загострюють емоційну ситуацію.

До всього того, остання ява «дійства другого» складається з діалогу *«мнимо ожившей из мертвых»* Феськи та Юрка, у якому репліки першої дійової

особи мають ініціальний характер і надають йому особливої гумористичної тональності: *«Феська. Що це шючій шину, ти ждудмав? Одного ока жбув на вечорницях та ще жа дівчатами гарцюси. Ти не був ще на тім швіті так, як я, то й не знаєш, що там роблять таким шупоштатам, як ти. От тепер попереду покуштуй вогню чи шмашний!»* [335, 352]. При цьому фонетичні маркери (перш за все нагромадження шиплячих і свистячих приголосних) у висловлюваннях Феськи вже одразу стають двовекторними – спрямованими й на залякування Юрка, й на розвагу реципієнта (продуцент має на меті викликати сміх). Репліки-питання Харька Дурисвіта в діалозі з Юрком також створюють відповідний гумористичний фон – вони передають усю дріб'язковість його мислення:

Юрко. *...я, погнавшись за нею, незчуся, як біля вогнища зачепився за поліно та і внав.*

Харько. *Хіба ж не можна відчепитися від поліна?* [335, 357].

У цій же п'єсі обряд сватання супроводжується таким унісонним діалогом, у якому репліки мають і стверджувальний характер, і односпрямованість та ще й доповнюють одна одну. А ті репліки, які виголошують дві дійові особи (свати), одночасно свідчать про стабільність обряду:

Омелько і Яриш (вместе). *Кланяємось тобі, свату, і тобі, свахо, хліб-сіллю та низьким поклоном!* [335, 360].

Такі репліки зустрічаються й у комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Скупой», але там вони мають зовсім інші функції – вказівки на взаєморозуміння в стосунках між братом і сестрою, на спільність їхніх позицій. Але в цій же комедії є й такий тип одночасного діалогічного мовлення, який носить яскраво виражений дисонансний характер стосунків брата й сестри Жиломотових. Тут репліки виражають не стільки недобррозичливість стосунків між членами родини, скільки їхні прагнення до економічної незалежності одне від одного:

Жиломотов. *Пожалуйста, сестрица, не вмешивайся в чужие дела. Что тебе за охота считать чужие доходы?*

Размерина. *Сделай же милость, перестань и сам огорчаться, и мне*

делать неприятности. Кто бы поверил, что это разговаривают брат с сестрою, пять лет не выдавшись, – лучше прикажи напоить меня с дороги хорошим чаем [137, 428]. Саме цим діалогом і звершується незакінчена комедія «Скупой».

Перший діалог між Ігнатом і Савою в «драматичних сценах» М. Костомарова «Сава Чалий» складається переважно з реплік-стимулів Ігната й реплік-реакцій Сави. Перший з них визначає референтну сферу як тему (предмет) розмови й тим зумовлює свою поведінку. Сава ж у реагувальних репліках визначає межі теми діалогу та його інтенції. Ряд маніфестованих автором ремарок до реплік Сави («*указывает на саблю*», «*указывает на грудь*», «*с жаром хватает его за руку*» [161, 177–178]) уточнює її межі й надає додаткових (перш за все суб'єктивно-психологічних) відтінків і забарвлень, іноді навіть визначає окремі риси характеру дійової особи.

Сюжетотворчу функцію виконує діалог між Катериною й Савою (сцена друга дії другої), чим підсилює напругу, визначає характер подальшого розвитку подій, презентує непрості наміри Сави в майбутньому житті. Цей діалог має ознаки й елементи інших типів діалогів, що дає право називати його складною діалогічною єдністю чи навіть конструкцією. Так, спочатку діалог будується за принципом «питання – відповідь»; потім Сава починає вживати заперечні репліки й надає розмові ознак полемічності; ще пізніше цей діалог переростає в ряд зустрічних питань і відповідей, а завершується ця діалогічна єдність репліками стверджувально-погоджувального характеру:

Сава. Я піду у людську землю.

Катерина. Хоч і к татарам, хоч на край світа! Я все-таки тебе не покину. Далєбі, не покину: що хочеш роби, а коли ти справді надумав іти – я не зостанусь! [161, 187].

Усе врешті-решт вирішує незмінність предмета розмови. Подібні функції має й діалог між Савою та Концепольським (четверта дія), але тут і предметів розмови декілька (від простих питань до релігійного верховенства католицизму над православ'ям), і принципово відмінне ставлення співрозмовників один до

одного. Винятковою особливістю цієї діалогічної єдності є й те, що на цей раз спочатку переважають репліки-пропозиції Концепольського (беззаперечно ініціальні), але завершальна репліка-відмова Сави зраджувати вірі фактично руйнує всі попередні домовленості про його готовність служити королеві Польщі.

У «водевілі-шутці» «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка переважають діалоги типу «питання-відповідь», за формою й за змістом традиційні для творів аматорського гатунку й такого ж рівня інсценізації.

У той же час М. Костомаров у трагедії «Переяславська ніч» звернувся до класицистичних форм діалогів і до масштабного-інформативного наповнення не лише їх автономності, а й окремих реплік, зміст яких і досить чітко імплікується, і в той же час набирає розширення в часопросторі. Для діалогічного мовлення цієї трагедії характерні змістові й суто конструктивні зв'язки реплік: питання-відповідь, доповнення-пояснення, згода-незгода, протиставлення мовленнєво-етикетних правил тощо. Так, ініціальну репліку першого діалогу між Петром і Чужестранцем (сцена перша) можна назвати одновекторною, спрямована вона тільки на співрозмовника, але в ній звучить недовіра до сказаного ним: «*Чи се б то й правда, так, як ти казав?*» [161, 218]. Смісл такої репліки максимально відкритий, але остаточне його розкодування відбудеться лише під час висловлювань інших учасників діалогу. І таке в цьому творі трапляється досить часто.

Окрім цього, діалоги трагедії «Переяславська ніч» виконують сюжетну й суто інформаційну функції з елементами описів, розповідей та ін.

Діалогічні конструкції «комедіо-опери» К. Гейнча «Поворот козаків з Трапезунда» мають здебільшого один предмет розмови – коли і як саме повернуться козаки, а різноголосі й почергові, переважно спонтанні репліки-розповіді, репліки-спогади і козаків про епізоди їхнього походу на Трапезунд, і тих, котрі їх зустрічали, у цілому жодного разу не суперечать і не протиставляються одна одній – вони скоріш доповнюють зміст і розширюють масштаби діяльності учасників походу. При цьому спостерігається така

тенденція: у першому акті в діалозі беруть участь три дійові особи, і тут репліки співрозмовників подаються «врізнобій», а в другому акті діалоги вже більше схожі на звичайні багатоголосся. Перевантаження другого акту «комедіо-опери» такими багатоголосими діалогами й власне багатоголоссями можна пояснити помітною невправністю драматурга-фармацевта. Це підтверджується й включенням до акту другого кількох «декоративних» дійових осіб, зокрема семилітнього хлопчика Гриця, циганки й ін.

Якщо діалоги першого акту і за формою невеликі, і містять у собі вираження настроїв, станів козачих родин перед поверненням козаків, і схеми реплік у ньому досить традиційні (спілкувальники висловлюють дві основні позиції, до того ж їхні потенції приблизно рівносильні), то в другій частині твору, особливо в момент повернення козаків учасники діалогу виголошують цілу гаму переживань – від посиленого занепокоєння до надривних висловлювань, що наочно проявляється в репліках двох найбільш зацікавлених родин, оскільки саме їхні доньки мають наречених серед тих козаків, які повертаються з походу.

Тобто діалоги першого акту наповнені переважно мисленнєво-почуттєвими виявами психіки, котрі помітно виходять за рамки родинно-побутових стосунків. А діалоги сцени другої мають, окрім щойно сказаного, ще й ознаки етикетно-побутового характеру, репліки учасників співрозмови наповненні особливо підкресленим виявом гостинності, щедрості під час пригощання гостей:

Гордій

(до Одарки)

Дай нам лиш чого напиться.

Одарка

Що ж принести вам, панотче,

Горілиці чи терняку?

Гордій

Не знаю, що гість захоче

(до Оришка)

А що вам буде до смаку? [83, 123–124].

Репліки з висловлюваннями наказового способу або питальні служать скоріш для підбадьорювання й стимулювання інших дійових осіб. Діалоги типу «питання – відповідь» – явище додаткове й подаються, як правило, без коментарів автора, без оцінок співрозмовників. Усе це йшло скоріш усього від того, що твір був написаний драматургом польського походження. А вся ця діалогічна конструкція (акт перший) лише одного разу переривається монологом Гандзі (сцена третя), котрий справді вносить певну заспокоєність, але тільки зовнішню, бо в четвертому суто дівочому начебто малоінформативному діалозі, який одразу набирає характеру глибоких переживань і сумнівів, різко чергуються стверджувальні репліки з питальними, зокрема риторичними. Зміст цього діалогу полягає передовсім у тому, що одна з дівчат розповідає про причини смутку Гандзі, а інша висловлює подив від її невпевненості в мужності й вірності нареченого. Тобто цей діалог виконує ще й характеротворчі функції. Особливо це проявляється в репліках Горпини й Одарки – вони не просто констатують наявність деяких рис характеру Гандзі, а й указують на несподівану зміну в поведінці дівчини. Появу несподіваності вони коментують так: *«хоч, що хочеш говори ти їй...»* [83, 126]. Та з цього ж діалогу зрозуміло й те, що «вперта» Гандзя (щовечора стоїть на скалі, вдивляючись у Дніпро, бо наречений пообіцяв *«тричі вистрелить на знак»* повернення [83, 126]) виявилася нестійкою й нетерплячою, коли Одарка висловила сумнів стосовно того, чи наречений Гандзі повернеться (*«А то і чутки немає: / Уже б досі повертали, / Чи де безвісті пропали, / Хоч питай, ніхто не знає...»*) [83, 126]. І це не можна пояснити лише тим, що дівчина потрапила під вплив спільного комунікативного поля, оскільки Гандзю спробувала зупинити її подружка: *«Одарка (жваво) З піску не скрутиш віжки, / Плетеш сама, що не знаєш (в сторону) / Ми своє, а ти своє»* [83, 127].

Загалом фактура цього складного діалогу містить у собі ще й ряд простих метафор (*«з піску не скрутиш віжки»*) та інших тропів. А все це підпорядковується в ньому переважно емоційно-чуттєвій конотації. Не дарма ж більшість реплік супроводжується ремарками-вказівками на емоції, настрої

стани й почуття дійових осіб. Діалоги п'ятої та шостої яв складаються переважно з багатослівних реплік захмелілих козаків Оришка й Гордія, що помітно гасить гостроту подій і навіть інтерес реципієнта до них: *«Аж ніт з лоба дзюрком лється, / Таки добряче напився»* [83, 130], – заявляє один з них.

Отже, проаналізовані діалоги – це не що інше, як розмови про щось високе патріотичне, які врешті-решт перетворюються на досить примітивну *«логомахію»* (непереконливу балаканину), котра майже повністю нівелює і спочатку важливі предмети розмов, і характери їх учасників.

Тож не дивно, що далі змінюються й характери, й предмет діалогів – тепер дійові особи (через затримку козаків) непокояться перш за все станом своїх родин, точніше доньок, котрі можуть залишитися або вдовами, або незаміжніми взагалі. І здається, що все починається спочатку. Лише репліка Оришка до Гордія (*«Не можу якось забути, / Що так хирно пролежав; / В Січі під час не міг бути, / Як кошовий від'їжджав...»*) [83, 133]) повертає чоловіків у нові спогади про їхнє козацьке минуле й заспокоює їх.

Загалом же ця п'єса написана в дусі поетики діалогізованих творів представників тодішньої *«української школи»* в польській літературі, тобто поетики театрального ефекту від зображення козацтва як явища незвичного й досить екзотичного. При цьому автор явно ігнорував історичну достовірність заради ефекту. Тому навіть спогади про підготовку до походу дійових осіб описані принагідно, але дуже емоційно, наприклад: *«з енергією, піднімаючи руку вгору»*, *«із щораз більшим запалом»*, *«з жалем»*, *«з боєм»* [83, 137]. Але цей діалогічно-ретроспективний комплекс закінчується тією ж самою логомахією:

Оришко

Як ми до Січі доб'ємся,

Що тут нам, Гордію.

Гордій

У мене переночуєм,

Таж ніхто не жене в шию,

Завтра далі помандруєм.

От луче ходім до хати... [83, 138].

І взагалі цей занадто розтягнутий у часі діалог дуже уповільнив розвиток подій першого акту твору. А вжитий автором у самому кінці акту асиндетон стає ледь помітним місточком до акту другого «комедіо-опери», де окремі діалоги набирають конкретного змісту й багатопланової проблематики.

Так, перший діалог сцени другої все ще лишається досить примітивним (за схемою «питання – відповідь») – репліки старого козака Остапа виражені переважно питальними реченнями, а репліки-відповіді Дениса багатослівні, бо він повернувся з походу й має що сказати. До того ж Остап (після слів Дениса про те, що він поспішає до нареченої Гандзі) відверто провокує молодика в стилі народної мудрості: *«Не зовсім дівчатам вірю: / Кожна свого чорта має»* або *«Не буде калач без праці. / Кажуть, жінці і коняці / Не треба вірити ніколи»* [83, 140]. Хоча репліка-реакція Дениса виглядає й не зовсім правдоподібною: *«Прийму і я твою раду, / Но нехай же і так буде»* [83, 141]. Більше того, Денис чомусь одразу замкнувся, що дуже насторожило не лише Остапа, а й реципієнтів.

Діалог козаків Остапа, Гордія, Оришка (сцена третя) різко загострює стосунки спочатку між ними (точніше, Гордія й Оришка проти Остапа), а потім дає себе знати й у процесі подальшого розвитку конфлікту п'єси в цілому. Так, наступний багатоголосий діалог сцени четвертої розпочинається не зовсім природнім хоровим співом козаків, що повернулися з походу, а далі цей спів мав би надавати всій сцені урочистого характеру (*«козаки беруть у пригорці землі і вітаються зі всіми»* [83, 143]). Але справжньої урочистості сцена досягає лише тоді, коли козаки стали дякувати рідним і Всевишньому за те, що *«дозволив години діждати»* [83, 143], коли переплелася любов ближніх з їхньою любов'ю до Запоріжжя і до рідної землі, з їхніми реалізованими сподіваннями: *«насилу якось діждались»* [83, 143]. Та остаточний підсумок підвів Гордій, висловивши думку про помсту козаків загарбникам-туркам: *«в цури місто геть спалили»* [83, 144]. Хоча такі розповіді про козацькі подвиги навряд чи справили неабияке враження і на тодішніх слухачів-співрозмовників, і, відповідно, на реципієнтів твору. Про це свідчить той факт, що після кількох реплік-спогадів навперебій

слухачі-співрозмовники почали дружно просити розповідати або по черзі, або комусь одному: *«Но, берись за діло, братку!»* [83, 145], – говорить Оришко до Грицька, наступна репліка-розповідь якого про похід повністю перетворюється на значну самостійну частину тексту епічного характеру, яка не уповільнює розвиток конфлікту п'єси, а скоріш виводить її події десь за рамки сценічного часопростору: від слів *«минули Рогатин»* до останньої вказівки на кінцевий пункт походу – *«вниз Очакова звернули»* [83, 155].

А в сьомій і восьмій сценах діалоги дівчат із циганкою Гертою носять підкреслено магічно-чаклунський характер. Спочатку подається емоційно-обрамлена репліки-констатація однієї з дівчат: *«Ах, циганка, ах, циганка...»* [83, 159]. А потім циганка висловлює репліки-проспекції, не забуваючи повторювати сугестивно насажене речення: *«Вірте словам Герти»* [83, 160]. Звичайно, усі ці вставні діалоги не сприяють розвитку подій.

У сцені дев'ятій основний багатоголосий діалог продовжено, його предметом стає реальна подія – повернення козаків до рідних берегів. Репліки дівчат стають ще емоційнішими, насажуються апосіопезами, вигуками. А діалог сцени десятої складається переважно з реплік риторично-питального типу, надаючи істеричного тону діалогічному мовленню. І саме в цей момент набуває особливої ваги репліка-вигук Гандзі: *«Наші, наші, повертають!»* [83, 167]. Вона не просто оживила й «пожвавила» діалогічне спілкування всіх учасників цього діалогу, а вдихнула в нього нездолану силу оптимізму. Більше того, ця репліка в одинадцятій, дванадцятій і тринадцятій сценах включила в розмову чи не найбільшу кількість дійових осіб в усій українській драматургії першої половини ХІХ ст. взагалі. І всі спілкувальники знову заговорили максимально гармонійно. Дивно, але саме ця єдність і дала можливість багатьом людям і перш за все Гандзі «з жахом» помітити, що не чути лише голосу Дениса – дівчина звертається до Дніпра у формі народної апострофи до Дніпра, щоб той прийняв її. Серед учасників діалогу ці слова найбільше вплинули на матір: *«Ах, рятуйте, добрі люди! / Вона свою душу згубить!»* [83, 169]. Репліка матері окличного типу поєднана з вигуками (інтер'єкціями) «Ах», які вже самі по собі

служать для вираження почуття. Цими словами автор акцентує увагу на особливих переживаннях не лише цих двох дійових осіб. Лише в наступній, дванадцятій, сцені виголошується репліка, адресована Гандзі: *«Денис тебе завше любить, / Він твоїм до гробу буде!»* [83, 169]. Після всього цього, вказує ремарка, *«Денис бере балалайку, гітара за кулісами приграє козачка»* [83, 171], а козаки *«...грали на всякій усячині: на ваганах, на ріллях, на басах, на цимбалах, на сопілках, на свистунах, на скрипках, на кобзах, на козах...»* [339, 261], проте в цей момент така гра козаків саме на балалайці й гітарі навряд чи могла бути доречною.

У незавершеному «уривку» «Никита Гайдай» Т. Шевченко репліки Мар'яни й Микити пов'язує єдиним предметом розмови – патріотичними роздумами про батьківщину, а тому всі репліки-висловлювання мають дещо неприродній, але високодуховний характер. Уся ж діалогічна єдність твору – це висловлювання переконань. При цьому Т. Шевченко використав елементи інших типів реплік: репліки-питання й репліки-відповіді:

Никита. *Люблю тебе, в тебе одной*

Я всю Україну обожаю.

Марьяна. *И я люблю ее, как ты* [388, 14].

А загалом (у всій діалогічній єдності) проглядається інформаційно-констативний тип мислення й мовлення з незначними ознаками суб'єктивної модальності смислів, виражених досить традиційними для української літератури засобами. Винятковою особливістю цієї діалогічної єдності є фраземи – компоненти реплік, основу яких складає структурно й семантично згорнута пропозиція. Фраземи разом з висловлюваннями виступають будівельним матеріалом реплік, у межах яких розкривається окрема мікротема, кожна наступна репліка смислово залежить від попередньої.

Дещо інші ознаки мають діалоги «малоросійської дії» «Назар Стодоля» Т. Шевченка, де вони визначають перш за все статусно-рольові стосунки між дійовими особами. Так, ключниця Стеха в розмові з Хомою Кичатим не може приховати їхніх стосунків як коханців, а його дочка Галя веде себе неадекватно

під час сватання, сотник Хома й молодий козак Назар не приховують обопільної ворожості та ін. Структурно-семантичну основу діалогічної конструкції складає діалог між Хомою та його дочкою Галею, у якому логічно чергуються репліки-стимули й репліки-реакції, у яких панує дисгармонія і відсутність будь-якого взаєморозуміння між батьком і донькою. Такі родинні діалоги відзначаються тим, що репліки доньки за змістом нагадують репліки з контраргументами у відповідь на репліки-аргументи батька. Особливу сюжетотворчу функцію виконує діалог між Хомою й Назаром, адже цей вербальний поєдинок дуже помітно переростає в протистояння міжсоціального масштабу й набирає ознак полілогу громади. Тобто це не просто дисонансний діалог, а майже антагоністичне протистояння людей, під час якого від загибелі людей рятує лише віковичний козацький звичай не піднімати зброю козакові на козака. Така ментально-романтична насиченість тільки вирішального діалогу робить фактично весь твір унікальним і дуже близьким до змісту балад – конструкціями реплік, окличними реченнями, які передають палітру сплетіння негативних емоцій учасників діалогу, взаємні презирство, гнів, обурення тощо. Та й ремарки до реплік містять багато такої додаткової інформації, яка підтверджує яскраво виражений характер антагоністичних стосунків комунікантів:

Хома (в бешенстве) *Хто сміє знущатися над моєю дочкою?*

Назар. *Я! Хіба не бачиш? Той самий, за кого ти вчора обіщав видати дочку свою... Пізнав?* [388, 33]. Уже цей початок діалогу вказує на те, що його учасники давно знайомі один з одним, але ініціатором розбрату виступив Хома.

У решті досить традиційних діалогів п'єси присутні й суто інформативні елементи – вони виконують, як правило, ілюстративно-доказові функції.

У «Вояжерах» Г. Квітки-Основ'яненка більшість реплік дійових осіб зчеплені між собою не тільки смислами й логікою співрозмови, а й структурно-послідовним розкриттям основної теми, виявом усе нових і нових нюансів предмета розмови, забезпеченням поступовості, дозованості й лінійності розгортання всієї діалогічної конструкції. І при цьому майже в кожній яві містяться вказівки на збільшення кількості учасників діалогу, який поступово

переростає то в багатоголосу діалогічну конструкцію, то навіть у полілог, про наявність якого засвідчує, як правило, фінальна репліка своєрідного спостерігача або третейського судді: «Афонька. *Ерема, Ерема! Сидел бы ты дома*» [137, 182]. Лише всі ці багатоголосі діалогічні конструкції (усіх трьох дій та епілогу) виконують своєрідну сюжетотворчу функцію – вони по-своєму об'єднують розмови всіх дійових осіб у щось смислово цілісне, точніше – виявляють майже повну безглуздість розмов і навіть самих поїздок «вояжерів».

Смислової єдності діалогів складних конструкцій дотримується й А. Велісовський у «жарті» «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай», де майже всі діалоги об'єднані наскрізним прийомом «мовленнєвої маски». Діалог «питання – відповідь», статусно-рольовий, логомахія, діалог-діатріба, діалог з елементами ретроспекції – усі вони мають ті чи інші ознаки саме такого прийому, а особливо це позначилось на діалозі Паламаря й Химки.

З-поміж українських п'єс початку 50-х рр. XIX ст. особливостями діалогів відзначається «ігра в трьох действиях» О. Духновича «Добродетель превышает богатство». У більшості з них досить нерівномірно наповнюються змістом репліки різних дійових осіб. І таким неспівмірним співвідношенням наповненості реплік художньою інформацією автор дуже виразно характеризує дійових осіб: Многомав говорить багато, але все зводиться до одного – до захисту малолітнього сина-садиста; приблизно такі ж репліки його дружини Олени, а репліки сина Федорця короткі, заперечувального характеру. Ієрархія реплік у діалогічних конструкціях п'єси твору забезпечується перш за все завдяки тому, що спочатку ініціальні репліки дійових осіб, котрі страждають від Федорця, помітно нівелюються й знецінюються, а фінальні репліки-реакції батьків і самого Федорця виявляються майже недієвими – констатувальними. Ці ж два типи реплік виступають і своєрідним обрамленням усієї діалогічної конструкції, вони ж і складають своєрідну межу між станами розвитку як окремих мікротем, так і між складовими всього основного конфлікту. Досить рідко, але окремі незначні діалоги цієї п'єси виконують розважально-інформаційну функцію: «*Незохаб. Мекеке, мекеке; кві, кві, кві; ги, ги, ги, ги; бе,*

бе, бе» [110, 116], а ремарки, які супроводжують репліки такого типу, є основним смислоутворювальним компонентом внутрішнього змісту репліки.

Статусно-рольовим діалогом розпочав свою «шутку-водевіль» «Кум-мірошник» В. Дмитренко. Тут репліки короткі, складаються з традиційних форм привітань на рівні стосунків кума з кумою. При цьому репліки куми Феськи виконують ще й інформативну функцію, оскільки ця дійова особа взяла на себе ще ініціативу розтлумачити Василеві сутність кумівства. До того ж певні репліки Феськи звучать і як докори: «*Феська. Не криви-бо душею, Василю. Чи я тебе не любила і дівкою? Чи я й тепер тебе не люблю?*» [335, 402]. У деяких діалогах цієї п'єси прозові й віршовані репліки розподіляються знову ж таки нерівномірно: занадто короткі прозові репліки й занадто довгі репліки віршовані.

Нерівномірну змістову завантаженість реплік різних дійових осіб спостерігаємо в уривках І. Бужаненка «Бандурист». Тут драматург також застосовує вербально-емоційні характеристики дійових осіб, надаючи творові загального емоційно-чуттєвого тону, хоча цим помітно звузив і збіднив їхній внутрішній світ, особливо загальну цілісність вербального потоку інформації.

Діалоги п'єси О. Духновича «Головний тарабанщик» складаються здебільшого з реплік-питань і реплік-перепитувань, реплік-категорично заперечувальних відповідей дійових осіб:

Любиця. Или так? Лише най сухую руку окном вистерчит, то уже службници трясутся.

Празноглавський. Сухую руку. Сухую руку? Она сухую рукою гроші лічит і то есть одно на потребу [110, 145].

Як і в попередній п'єсі цього автора, ієрархія реплік у межах діалогу забезпечується чітко визначеною ієрархією самих дійових осіб. Так, при всій традиційності уже нової української драматургії перших чотирьох десятиліть XIX ст., репліки залежної дійової особи, як правило, перебиваються репліками впливовішої, а тому значна частина невисловленої інформації кодується, як правило, в апосіопезах. Так само нерівномірно наповнені змістом репліки різних дійових осіб: зациклений на титулах Празноглавський говорить дуже довго

(репліки виражені складними синтаксичними конструкціями), а його племінниця Любиця та її коханий Нравович говорять мало, але переконливо. Діалоги цієї п'єси не завжди утворюють діалогічні єдності чи конструкції, оскільки між ними майже постійно порушується і смислова, і логічна ієрархія.

Звична для відомих п'єс першої половини XIX ст. смислова ієрархія реплік діалогів комедії І. Наумовича «Знімчений Юрко» помітно замінюється на своєрідні «перехідні містки» від одного предмета розмови до іншого, від одного діалогу до іншого шляхом звичного зацікавлення співрозмовників. Автор комедії «Знімчений Юрко» з метою надання комічної рельєфності мовленню самого Юрка у діалогах, а також для того, щоб підкреслити білінгвістичність його мовлення на фоні спілкування з іншими дійовими особами, використав один із допоміжних та динамічних засобів – акцентування на мовленні дійової особи.

На особливу увагу заслуговує мікропоетика своєрідної (за влучним висловлюванням Л. Мороз) *«перехідної п'єси»* «Чумак», написаної С. Руданським між першою і другою половинами XIX ст. Вона відзначається перш за все тим, що в ній використано стиль і деякі з найважливіших ознак поетики українських народних балад, про це вже вів мову В. Івашків [126]. Майже кожній репліці-пісні надано сюжетотворчої сили драматизму балансування дійових осіб на грані життя й смерті, інстинкту й свідомого виходу за межі будь-якого глузду людського існування, прагнення до звичайного людського щастя. Наповнення абсолютної більшості реплік саме такими контрастами майже постійно підсилюється застосуванням автором різних типів і форм повторів: від прямолінійних питань і виражень переживань дійових осіб у конкретних ситуаціях до стилістичних фігур на зразок епаналепси, епанастофи та їм подібних; від прозорих натяків і недомовленостей до метафор та іносказань, які вже вказують на те, що в українській драматургії окреслився помітний перехід і від суто прозових та прозово-віршових традицій, і від переважно однозначного мислення й мовлення до багатозначності й художньо-образної наповненості багатьох конкретних мовних одиниць. Начебто й не вперше автор використав такий діалог, у якому репліки-залицання Чумака

наражаються на такі репліки-відмови молодій дівчині Явдохи, у яких вона вдається до відвертого брутального приниження залицяльника: «*Явдоха. Відчепися, чумаче, / Відчепися, бурлаче, / Відчепись, шалапуте! / Бо від тебе дьогтем чути* [287, 254], але, на відміну від попередніх творів, закоханий прийняв рішення покінчити життя самогубством.

Діалог між шинкаркою Одаркою й Чумаком (ява перша «місце друге») засвідчив, що вже тоді з'являється новий для української драматургії тип спілкування між розгульною шинкаркою та п'яним чоловіком, у якому репліки-стимули Чумака наснажені брутальною лайкою, грубощами, образами на адресу жінки, але вони не тільки не викликають у неї агресії, а й, навпаки, заохочують Одарку до жартівливого танцю:

Шинкарка

Поведи мя в лободу,

Лобода м'якенька,

Постели мні опанчу,

Бо я молоденька [287, 255].

С. Руданський поряд зі щойно названим діалогом використав і діалог-каяття з елементами ретроспективного самоаналізу, діалоги-сповідання дійової особи перед незнайомою людиною, у яких (нібито неждано негадано) виявляється спільний предмет розмови – їхній знайомий (для одного – син, а для іншого – товариш) Чумак, котрого кожен зі спілкувальників по-своєму й у свій час ображав. Цей діалог виконує не тільки й не стільки суто моралізаторські, а й самохарактеристичні функції, тобто розкриває почуття провини перед Чумаком та каяття кожного з чоловіків:

Старий рибак

Ой не жаль мні села, коли б жінка одна,

Жаль мені сина, що дитина мала.

Молодий рибак

Закохався твій син, а я пару відбив

Ой відбив пару та всіх трьох погубив [287, 258].

Архітектоніка більшості діалогів цієї «переходової п'єси» також досить оригінальна – вона є своєрідним втіленням пісенно-баладного спілкування і матері-одиначки з дорослим сином, і закоханих, але обманутих або відштовхнутих молодих людей, і навіть чоловіка, котрий колись покинув родину, з його рідним, але мертвим сином. Тобто автор фактично не лише використав відомі вже йому традиції народно-оперного мовлення й співу, але пішов значно далі – створив справжню п'єсу-баладу, розпочавши процес збагачення української драматургії не стільки першої, скільки наступної половини ХІХ ст. – і в плані змісту, і в плані функціональних можливостей як конкретних реплік, так і не дуже складних за формою, але дуже багатих власне художнім змістом діалогів, позначив один з напрямків романтичного підходу до суто романтичного світосприйняття – діалоги почали виконувати моралізаторсько-аналітичні функції, проникати в справжні глибини психології особистостей і їхніх стосунків один з одним, С. Руданський у п'єсі емоційно загострив розрив між людьми різних соціальних станів.

Отже, аналіз абсолютної більшості поширених змістоформ і типів діалогів творів української драматургії першої половини ХІХ ст. показав, що всі вони складають не просто систему різнотипних і різнохарактерних прийомів спілкування по-різному цілеспрямованих дійових осіб, а й по-різному зчеплених між собою прийомів. Значна кількість діалогів виявилась породженням тих намірів, роздумів і задумів, які дійові особи висловлювали у своїх монологіях або попередніх діалогах, і тому вони видаються сповна вмотивованими ззовні. Не набагато менше зустрічається й таких діалогів та особливо складних діалогічних єдностей, структур і конструкцій, які поступово, переважно у фіналі п'єси, переходять у багатоголосні діалоги й навіть у полілоги, тобто самі вмотивовують появу й характеру полілогів. І ця тенденція посилюється в 40–50-х рр.

Більшість діалогів помітно стилізовані й типізовані в дусі живого народно-розмовного спілкування, але тут тенденція скоріш зворотна – ближче до середини століття діалогічне мовлення все помітніше стає унормованим. Передача й обмін між спілкувальниками художньою інформацією в більшості

розглянутих діалогів різних змістоформ, структур і типів здійснюється в основному вербальним способом, але починаючи з 20-х рр. автори все частіше починають вдаються й до жестових, інтонаційно-просодичних, міміко-жестикуляційних і багатьох інших способів, про що свідчить постійно зростаюча кількість авторських пояснень, коментарів, ремарок.

Репліки вивчених діалогів творів зазначеного періоду загалом не мають єдиного й усталеного формально чи змістово зафіксованого й вираженого типу або зразка. Повторюються схожі форми, функції й ознаки діалогів, особливо реплік частіше всього лише в тих випадках, коли хтось із драматургів повторює або наслідує сюжет, ситуацію, характери дійових осіб твору іншого драматурга.

Семантично-сміслові наповнення й перш за все спрямованість реплік досліджених діалогів завжди двовекторна і виявляється переважно тоді, коли дійова особа (з волі автора) спрямовує зміст і характер висловленого і на співрозмовника, і на реципієнта одночасно. Особливо це стосується тих реплік дійових осіб, з допомогою яких вони хочуть справити більше враження, більший вплив саме на реципієнта. Є й випадки багатовекторності ремарок – це трапляється здебільшого тоді, коли, як уже відзначалося, діалоги починають переходити у форму полілогічного спілкування, хоча продуцент репліки, бажаючи знайти в комусь із присутніх союзника, іноді знаходить у ньому особу з іншою, третьою позицією.

Графічне оформлення тексту досліджених діалогів забезпечується, як правило, відповідними розділовими знаками, специфічними виявами паратексту з особливими, притаманними усному мовленню синтаксичними утвореннями: від простих і незакінчених речень до речень релятивного й вокативного плану, риторичних запитань – аж до складних синтаксичних конструкцій, котрі вже виходять далеко за межі реального усного мовлення, а отже, й за межі власне драматургічного мислення. Далеко не всі вивчені п'єси мають суто ініціальну й суто фінальну діалогічні репліки, оскільки багато розглянутих творів розпочинаються не розгортанням діалогічного поєдинку протилежно настроєних дійових осіб, а власне монологічним роздумом над самими собою (зокрема

солілоквічним монологом) тощо.

То чи не найважливішим висновком з усього сказаного буде те, що уже в досліджений період були по-своєму відкриті й ґрунтовно апробовані всі ті основні змістоформи, типи й характери діалогів, які лягли в основу творів драматургів-корифеїв, котрим залишилося лише їх використовувати творчо й поліфункціонально, додаючи до наявних усе нові й нові типи (на кшталт діалогів п'єси С. Руданського «Чумак»).

3.4. Особливості багатоголось і полілогів української драматургії першої половини ХІХ ст.

Уже в першому творі «нової» української драматургії І. Котляревський дотримався всіх «законів», а не «канонів» побудови полілогу. Так, в останній яві «опери малоросійської» «Наталка Полтавка», саме в класичному фінальному полілозі перетнулися всі словесно-пісенні партії дійових осіб і всі сюжетні лінії, вилившись у тематичну єдність обговорення процедури заручин Наталки з Возним, з'ясування обставин раптового повернення Петра, роздуми Наталки про уникнення заручин, неочікувану згоду Петра на одруження Наталки з Возним – усе це й інше поступово сплітається в цілісний і, здавалося б, нерозривний вузол проблем. Так само сплітаються спочатку бінарні репліки Возного й Петра, Петра й Виборного, Наталки й Петра, Наталки й Терпилихи в одну надскладну систему різнохарактерних і різнопланових реплік та діалогічних єдностей, у ще складнішу (через неоднозначність позицій) градаційну систему, у якій під час спільного обговорення всіх щойно окреслених предметів розмови й проблем основні дійові особи принципово міняють не лише інтонації й погляди, а й визначально-вихідні позиції: першою це робить Наталка, а далі, дивлячись на рішучість дівчини, змінюють свою позицію Виборний та інші. Навіть Возний після вирішальної репліки Петра не лише полишає надію одружитися, а починає проявляти благородство, давно ним занедбане. Таким чином з'являється новий предмет розмови (можливість одруження Петра й Наталки), хоча бачиться він

тепер з різних позицій – багатопланово, з «перебиванням намірів і стратегій», з пошуками всіма учасниками полілогу сповна реальної гармонії, щастя й спільної радості. З-поміж особливостей такої постійно рухомої побудови даного полілогу слід відзначити таке: лаконічність і в той же час дуже помітна змістовність, максимальна сугестивність більшості реплік, їхнє експресивне забарвлення, максимальне наближення до живого розмовного стилю (крім мовлення Возного). Окрім того, саме цей полілог, завершуючи п'єсу, остаточно гармонізував кращі ознаки поведінки й риси характерів дійових осіб тодішнього українського села. Тобто сплетіння діалогів у полілог і гармонізація багатовекторного спілкування повністю переводить полілог у чітко визначене багатоголосся.

Таким чином, можна сказати, що І. Котляревський виявив вищу форму майстерності використання таких форм діалогічного спілкування, які визначилися не тільки бінарно-позиційними й кількісно-персонажними критеріями, а й наявністю різнохарактерних, різнофункціональних і багатовекторних реплік учасників діалогів.

У наступній п'єсі «Москаль-чарівник» драматург уже не вдавався до такої складної форми мовлення дійових осіб, як полілог. У цій п'єсі спілкування має характер прихованого багатоголосся (основний критерій кількісно-персонажний), у якому всі дійові особи так і залишаються на своїх позиціях.

Поліог як унікальну форму мовленнєвого спілкування не раз обирав Г. Квітка-Основ'яненко в комедіях «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», «Дворянские выборы, часть вторая, или Выбор исправника». Але цей драматург використовував полілоги не тільки у фінальних сценах твору, а й в інших епізодах: від вступу до фіналу п'єси. Серед учасників полілогічного мовлення комедій Г. Квітки-Основ'яненка, як правило, вводиться дійова особа, яка не лише ініціює розмову, а й по-своєму підбурює або провокує учасників спілкування, що мають різні позиції та погляди на предмет розмови. Таку особу прийнято називати «медіатором», а про її функції мова вже йшла в попередньому підрозділі 3.2. Зазначимо лише те, що дійова особа-медіатор не менш важлива й для полілогічного мовлення, оскільки вона організовує чи веде учасників

полілогічного мовлення до іноді повного досягнення цілі чи до бажаного саме їй результату, нерідко налаштовує їх на ту чи іншу тональність і навіть форму реплік, а головне – на досить визначений пафос і тон полілогу в цілому. Для цього медіатор нерідко (і не завжди очікувано) вставляє в розмову інших дійових осіб свої, переважно провокаційно-запитальні репліки. Г. Квітка-Основ'яненко інколи «доручає» роль медіатора не одній дійовій особі, а декільком учасникам конкретного полілогу. Так, під час розмови Мілова, Городнічого, Спалкіна та Ейжені Отчютін після невпевненої апосіопези Мілова ставить йому відверто провокаційне питання:

Мілов. *Конечно, я бы не смел, чтобы не поселить мысли...*

Отчетин. *Неужели бы вы не приехали искать ее, ежели бы знали, что она богата?* [136, 96].

Оскільки позиції учасників полілогічного мовлення завжди багатопланові, автор у зазначених комедія досягає помітного напруження подій через викриття окремих негативних характеристик дійових осіб узагалі, надає розгортанню подій експресії: завдяки окремим висловлюванням медіаторів виявляється не лише прихована чи забута учасниками розмови додаткова інформація, а й маніфестується принципово нова, іноді подаються нові шляхи вирішення проблеми тощо. У ремарках автор указує на характер і силу впливу зусиль медіатора на учасників полілогу. Саме так і діє Г. Квітка-Основ'яненко в названих комедіях.

У своїх незакінчених п'єсах «От так ти москаля одури!» та «Купала на Івана» драматург не використав (чи не встиг використати) таку форму спілкування, як полілог, хоча в п'єсі «Купала на Івана», зокрема в яві четвертій аж чотири спілкувальники говорять разом, проте саме цю розмову краще було б назвати багатоголоссям, оскільки ні відмінності в об'ємах інформації в репліках її учасників, ні способи її висловлювання (використовується канцеляристка лексика в мовленні дячка Книшевського, довгі репліки-констатації Стовбира, а репліки Мелашки й Василя настільки односпрямовані, що доповнюють одна одну) не підтверджують наявності тут полілогу.

Надає діалогам здатності переростати в багатоголосся і Р. Андрієвич у комедії «Быт Малороссии...», де інформація в репліках, попри нерівномірний розподіл і значне збільшення учасників розмови, надає їм спершу посиленої суб'єктивності, так, що вони здаються зовсім протилежними; але потім у процесі їх виголошення, хай і в «один голос», виявляється, що вся діалогічно організована розмова зводиться до спільного предмета розмови, на що вказують ремарки автора.

Таким чином, у висловлюваннях дійових осіб у власне багатоголоссі дуже помітні близькість і навіть однотипність позицій, якщо їх розглядати вихідними мотивами та цілями мовлення й діяння за емоційно-вольовими забарвленнями спілкувальників.

Багатоголоссю надав перевагу Г. Квітка-Основ'яненко й у комедії «Шельменко-денщик», де дійові особи справді по-різному (у різних формах, з різними емоційно-вольовими відтінками й забарвленнями) висловлюють несхожі, навіть протилежні думки. Проте учасники більшості багатоголосих актів мовлення, зійшовшись урешті-решт на одному предметі розмови, поступово переходять від діалогів до полілогу, а потім від полілогу до багатоголосся (як у «Наталці Полтавці» І. Котляревського).

Наприклад, у яві другій третьої дії комедії «Шельменко-денщик» спочатку обговорюються особливості ведення господарства дворянином Лопуцьковським, і дійові особи висловлюють думки досить суб'єктивні, часом дуже далекі від предмета розмови:

Шпак. *В деревне занимаетесь хозяйством?*

Лопуцьковский. *Занимаюсь и устраиваю его по новой методе, слышанной мною от одного проезжего на пути, когда я вояжировал в Воронеж.*

Шпак. *Как велик доход вы получаете?*

Лопуцьковский. *О! Тимофей Кондратьевич имеет отлично устроенное хозяйство, так что, в рассуждении реставрации, применяя состояние нынешнее европейской политики [137, 88].*

І як тільки один з учасників спілкування багатоголосого діалогу називає

або пропонує інший предмет розмови, то всі інші дуже швидко переключаються на нього, тоді зароджується звичайне багатоголосся. І тоді в такому багатоголоссі починає велику роль відігравати ситуаційний контекст, представляючи собою досить широке коло соціально-культурних цінностей і детермінант: різні типи характерів і способів діяльності учасників спілкування, різні рівні офіційності статусно-рольових стосунків. А всі ці чинники формують комунікативні особливості мікротекстових одиниць. Так, у багатоголосій одноактівці «Шельменко – волостной писарь» більшість реплік спілкувальників виголошуються на дуже високому рівні офіційності (від стосунків між «повытчиками рекрутского присутствия» [136, 264] до спілкування селянки з самим губернатором).

Зовсім інші функції виконують багатоголосся в п'єсах К. Тополі «Чары...», Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» та П. Котлярова «Любка, або Сватання в с. Рихмах». В основу сюжетів усіх трьох творів покладено різні обрядові дійства, які зумовлюють обов'язкову наявність у творі багатоголосся. Так, у «Чарах...» К. Тополі веселі й розважальні вечорниці подаються у формі такого багатоголосся, у якому репліки дівчат і хлопців не просто чергуються чи протиставляються, а й поєднуються одна з одною важливими смисловими взаємовпливами – ініціальна репліка належить одразу двом дійовим особам Василю й Грицю, які звертаються до конкретного адресата мовлення: «*Дївчата рыбчата здорвы булы!*» [326, 18]. А далі майже на всі однотипні репліки дівчат і хлопців поступово нашаровуються звичаєві, майже ритуальні форми взаємних привітань, елементів залицянь, багатоголосих взаємних кепкувань, смішних натяків тощо. І лише вкінці таких перегуків чи переспівів утворюється смислова єдність, котра при всій відмінності думок молодих учасників багатоголосся поступово викристалізовує й один спільний предмет розмови, й одноманітну тональність. На це, наприклад, указує такий факт: «*сидѣль народѣ деревенскій подлѣ корчми жидовской на колодѣ, и разговаривалѣ между собою про разное...*» [326, 24], але в основному про жінок-відьом. Усе це робить співрозмовників більш однотипними, інформативно й функціонально змінює

їхню міжсміслову ієрархічність.

Та й серед реплік учасників такого багатоголосся все частіше й частіше з'являються такі, котрі «в один голос» підтверджують правдоподібність щойно сказаного або й цілої розповіді тієї чи іншої дійової особи: «*Несколько голосов*», «*Некоторые*» та ін.

Г. Квітка-Основ'яненко в п'єсі «Сватання на Гончарівці» всі ініціальні репліки основних учасників фінального багатоголосого полілогу (перш за все Скорика й Олексія) подає дуже гостро протиставленими, з прихованими справжніми цілями сватання, а натяки адресовані лише тим учасникам розмови, котрі можуть реально сприяти швидкому завершенню обряду на користь закоханих.

І хоча подальші репліки полілогів першої (К. Тополі «Чары...») і другої п'єс виголошуються нібито однаково («разом» або «одночасно»), усе це не знімає й деякої відмінності в їхніх позиціях, думках, навіть у словах закоханих:

Алексій. Тепер ти моя на віки вічні!
Уляна. Не покину тебе до смерті! [137, 53]. } (Вместе)

У п'єсі П. Котлярова «Любка...» перші репліки учасників багатоголосся виконують статусно-рольові функції, які були досить традиційними для драматургії першої половини ХІХ ст.

Отже, К. Тополя, Г. Квітка-Основ'яненко і П. Котляров, надаючи повну перевагу формі багатоголосого мовлення, у фіналах своїх п'єс, з одного боку, дещо відкрито встановлювали своєрідний канон, указуючи на єдиноправильний шлях вирішення проблем збереження високого духу любові в родині, а з іншого, – помітно нехтували оригінальністю власних творів.

У п'єсі Я. Кухаренка «Чорноморський побит» характер багатоголосого мовлення визначають дуже часто ремарки з указівкою на неприязні стосунки між учасниками полілогу й багатоголосся. Наприклад, автор указує, що «*підстаркуватий козак-п'яниця*» Кабиця, «*взявшись у боки передражнює* (підкреслення наше – С. К.) *Цвіркунку*» [335, 68]. А Цвіркунка постійно «перебиває» його, демонструючи свою зневагу до Кабиці.

У багатоголосих розмовах п'єси «Чорноморський побит», як правило, беруть участь більше десяти дійових осіб, і це майже не впливає на предмет розмови – лише увиразнює та підсилює гостроту й протиставленість їхніх позицій, а вже коли змінюється об'єкт розмови, усе це стає ще більш помітним. Так, наприклад, у яві третій дії третьої названої п'єси учасники багатоголосого діалогу спочатку тільки заводять розмову про майбутнє одруження Кабиці з Марусею Цвіркунихою; потім, коли предметом їхньої розмови стає ще зухвале ставлення московських панів до українських селян, мати Марусі Цвіркуниха фактично напівсвідомо помітно ослабила загальну напругу, відволікши увагу від головного. А репліка її чоловіка знову повертає учасників багатоголосого полілогу до попереднього «предмету розмови»: *«Та годі тобі, хоть дух переведи»* [335, 69], – проте гострота більшості реплік помітно спала. У багатоголосі обов'язково є така третя особа, за якою всі інші повторюють нею висловлене. Про це ще в 1863 році в праці «Техніка драми» писав Густав Фрайтаг: є *«...розмова, в якій три учасники мають свої особливості. Третя особа стає нерідко посередником між двома іншими або ж суддею, перед яким кожен викладає свої докази. Інколи третя особа виступає як прихильник одного із них»,* або *«прагне протиставити свою волю кожному»* з них чи їм обом [371, 156].

Отже, зміст і характер кількох позицій та опозицій дійових осіб (як групи людей чи сил спілкувальників), визначених ще до початку полілогічної розмови (у тексті п'єси на це робиться натяк ще в представленні дійових осіб), свідчать про традиційну майстерність драматургів і визначають домінантні риси характерів дійових осіб учасників діалогічного та полілогічного мовлення, характери основних конфліктів щойно розглянутих п'єс, а, відповідно, й менш традиційного жанру драми з елементами смішного, комічного й навіть трагічного, що стало характерним і досить типовим для всієї українській драматургії першої половини XIX ст. При цьому драматурги досить часто подавали справжнє багатоголосся у формі переспівів або прадавнього хору. З цього приводу Д. Антонович зазначав: *«Зрештою, не слід дуже дивуватися з*

того, що співу та танцям в українській драматургії одведено було забагато місця, бо у першій половині XIX віку такого роду співочий репертуар панував на драматичних сценах по всій Європі» [327, 90]. Усе це можна було пояснити тим, на думку автора, що «чиста драматична творчість без співу і танців не прищеплювалася на українській сцені, і самі твори мали більше літературної, ніж сценічної вартості, тому не могли створити на українській сцені міцної течії, як це було в Європі» [327, 97].

Так, саме таким «хоровим співом» починається п'ята ява п'єси С. Писаревського «Купала на Івана», інші автори частіше закінчували твори хоровим співом чи переспівом. Така вже досить застаріла форма багатоголосся видавалася авторам сповна органічним складником тодішньої української п'єси. Хоровий спів справді підбадьорював учасників дійства, закликав їх до спільного танцю, додавав оптимізму всім, хто слухав цей спів. Іноді багатоголосся у формі хорового співу ставало ще й фоном для сумних роздумів якихось дійових осіб. Так, наприклад, спочатку сум Івана посилює саме хор, але хор і веселить його та надає оптимізму й упевненості.

У 30-х рр. XIX ст. в українській драматургії стали масштабно використовуватися полілогічне мовлення й суто багатоголосі яви, сцени. Так, починаючи з «драматичних сцен» «Сава Чалий» М. Костомарова, полілоги й багатоголосся стали зустрічатись постійно та супроводжувались відповідними авторськими ремарками: «Многие голоса», «Несколько голосов», «все» тощо – усе це не тільки розбалансовує мовленнєво-сміслову єдність спілкувальників, а нерідко й гармонізує звучання їхніх голосів.

При всьому цьому у власне полілогах уже розміри реплік достатньо чітко й помітно диференціюють козаків за соціально-посадовими критеріями: представники козацької старшини й особливо головний реальний претендент на гетьманство виголошує багатослівні репліки з елементами ретроспективних роздумів і самоаналізу (Петро Чалий), а репліки рядових козаків – короткі, іноді складаються зі словосполучень, односкладних речень, подекуди з одних вигуків. Та й за змістом такі репліки виражають або загальне обурення, або таку ж

загальну згоду. Частіше всього в таких випадках автор вкладає в уста групи дійових осіб стверджувальну частку «так» й підсилює її подвоєнням: *«Так, так»* [161, 169].

Розпочав М. Костомаров п'єсу справді багатоголосим і багатопозиційним полілогом «козацької старшини», у якому що не дійова особа, то нова позиція, що не репліка, то роздум, спогад про цілий період історії: від короткої й жалісливої репліки Антіна (*«А що ж, братці, усе у нас невесело! І гульня не гульня... Мов чії поминки справляємо!»*) [161, 167]) до принципово вирішальної, а тому й лаконічної репліки Павла, котрий у формі запитального речення запропонував обрати гетьманом *«Пана Петра Чалого?»* [161, 175]. Так упродовж усієї першої сцени «різноголосся» досить гострого й неоднозначного полілогу майже зовсім обірвалося – далі, попри відмови Петра Чалого (більш показові, аніж реальні й щирі), багатоголосий полілог став дуже швидко перетворюватися в очевидне й навіть хвалебне багатоголосся (тут дуже показова репліка Степана: *«Лучшого у нас немає!..»*) [161, 175]), котре закінчується характерною для такого типу мовлення реплікою: *«Все. Гетьман наш! Гетьман наш!»* [161, 176]. Приблизно за тією ж схемою будується й полілог третьої сцени, але тут і дійових осіб менше, і репліки короткі, і думки дуже важливі – чи вступати у збройну боротьбу? Як і в першій сцені, дійові особи знайшли спільне рішення. Але на цей раз репліки полілогу малослівні, а сам полілог завершується співом козаків молитовного характеру. Унікальним (як для того часу) виявився полілог у четвертій сцені п'єси – вона складається лише з трьох реплік, у яких подається три вирішальні погляди «натовпу козаків» на сина щойно обраного гетьмана – на Сава Чалого.

Окремо слід сказати про полілог сцени четвертої дії другої п'єси «Сава Чалий», який являє собою систему поглядів козаків і на вдалий похід батька Чалого на ляхів, і на те, що його син Сава, відбивши наречену в побратима Гната, пішов на службу королеві польському. У цьому полілозі два предмети розмови з різними полюсами (добротворення і злотворення) й багато точок зору на них. То ж не дивно, що такий стан справ доводить Гната до істерики й

самоприниження за довіру побратимові Саві: *«Игнат (...рвет на себе волосы). Побила мене лиха година!»* [161, 192]. Полілогічна сцена друга дії третьої, де натовп козаків і козацька старшина вирішують питання про те, що слід зробити з Савою – чекати його чи їхати, *«...щоб дияволова сила чого не наробила»* [161, 199]. Полілогічне мовлення й колективне вирішення проблем продовжується і в наступній п'ятій сцені. А останні сцени п'єси – це складний полілогічний фінал з елементами трагедійного, адже обидва побратими гинуть (перший, на думку автора й козаків, справжній «ізрадник», а другий був готовий до такої зради, але відданість вірі зробити цього не дозволила). По-справжньому трагічно гинуть Катерина й дитина.

Саме завдяки полілогам такого типу п'єса набула особливої цінності й майстерності – саме в них представлені всі основні суспільні погляди того часу й обох Чалих і на козацтво взагалі.

У «щутці-водевілі» «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка класичним інтермедійно-водевільним полілогом закінчується остання ява п'єси. Учасників цієї форми мовлення лише чотири, але відмінними виявилися позиції лише трьох з них. І кожен по-своєму висловлює пораду, адресовану Потапові: *«Добро і щастя твоє тут, / Коли твоя бой-жінка»* [137, 459], – говорить одна з дійових осіб. При цьому репліки трьох основних учасників полілогу мають іронічно-стверджувальний характер, а репліки-реакції безвільного Потапа поступово перетворюються на репліки-каяття з усталеними формами вставних словосполучень: *«йї же то богу, не буду...»* [137, 459], які надають переконливості його словам.

Отже, полілоги й багатоголосся українських п'єс 30-х рр. ХІХ ст. стали такими найпоширенішими формами багатоголосого спілкування дійових осіб, змістоформа, ознаки й особливо функції яких помітно збагачувалися, розвивалися й удосконалювалися: зростала кількість учасників такого спілкування (від трьох-п'яти і більше), котрі думали й говорили і в різнобій, і виключно згармонізовано – аж до суголосного хорового співу.

Особливо розширюються функціональні можливості цієї форми

спілкування дійових осіб: від інформаційної, розважальної, сюжетної до пізнавальної та викривальної функцій. Лише деякі мовленнєві партії учасників полілогів і багатоголось все ще залишаються однонаправленими – усі інші виявляються врешті-решт і мінливими, і неоднозначними. Найчастіше саме такі форми спілкування дійових осіб надають збалансованості позицій тих дійових осіб, котрі почувають себе менш самостійними чи залежними. Але найпомітніше гармонують різнозвучання багатоголосих форм спілкування тоді, коли в основу твору покладено те чи інше обрядове дійство.

У драмі «Щира любов, або Милий дорогше щастя» Г. Квітки-Основ'яненка кількість учасників полілогу також збільшується – на це вказують ремарки до яв («*Ті ж і Твердохліб*», «*Ті ж і Таранець*», «*Ті ж і Микола*» [137, 188–190]) та ін. Та все ж за змістом і за формою полілоги значно рідше переходять у багатоголосся, оскільки предметом розмови й комунікативного взаємовпливу дійових осіб обрано інтимно-родинні стосунки лише двох дійових осіб, яким належать основні репліки. Решта ж учасників полілогу може бути просто присутньою і майже не втручатись у полілогічний процес.

Ознаки особливого багатоголосся («логомахії») має спілкування дійових осіб у «шутці-оперетці» «*Стецько, завербований в улани*» Г. Квітки-Основ'яненка, де немає жодного чітко окресленого предмету розмови. Саме тому більшість учасників цієї «логомахії» здебільшого кепкують не стільки над самим Стецьком, як це було у «Сватанні на Гончарівці», а скоріш над самою ситуацією, яка стала тільки приводом для розваг, танців і веселощів.

Елементи полілогу й багатоголосся є і в «шутці» «*Мертвец-шалун*» Г. Квітки-Основ'яненка. І якщо полілогічне спілкування тут є досить фрагментарним і рідкісним, то елементів багатоголосся, судячи з авторських ремарок на зразок «*вместе*» значно більше. При цьому кількість дійових осіб, які говорять разом, з кожною новою явою збільшується: від двох до п'яти. Але це вказівка скоріш на однотипність мислення й мовлення цих дійових осіб, аніж на збалансування їхніх позицій і поглядів:

Варенька. Это Быстров?

Житницький. А, так это Быстров?

Безменов. Оборотень! [137, 258].

} (Вместе)

«Украинские сцены из 1649 года» М. Костомарова складаються лише з двох сцен: у першій подається репліка-роздум Богдана Хмельницького, а друга – це надскладний у всіх відношеннях і вимірах, дуже багатослівний полілог, у якому учасники змінюють свої позиції по декілька разів, стабільною є лише позиція гетьмана Хмельницького: «...я подаю вашим милостям пункта до трактатів; коли щиро схочете на те шлюбвання дозволити, то і замиритись нам не трудно буде, а коли – ні, то я не устану од упертої війни, а зрадливого покою – не хочемо!» [161, 290]. Увесь цей полілог дуже рідко переривається навіть окремими репліками згоди когось із присутніх з думкою ініціатора розмови. А загалом полілог тут виконує три важливі функції: по-перше, розширює масштаби змісту твору – від розмови двох дійових осіб про «один предмет розмови» (рівноправність України й Польщі, а отже, незалежність України) до розмови однієї особи з народом, чим дійство виводиться з рамок індивідуально-кулуарного мислення послів Польщі й групи керівників України на масштаби народу; по-друге, саме цей полілог засвідчує максимальну напруженість і загостреність (аж до антагонізму) взаємодії двох народів; по-третє, полілог може принципово видозмінити мислення й погляди реципієнта на тодішні стосунки між двома державами. При цьому автор реалістично змальовує процес переходів мовленнєвої ініціативи від гетьмана до полковників. Загалом така полілогічна сцена дуже помітно перегукується з прадавнім віче. Так, наприклад, коли полковник Джеджила спробував попереду гетьмана висловити свою думку щодо пропозицій Киселя про те, щоб Хмельницький розірвав угоду з татарами, то у відповідь від Хмельницького почув дуже серйозне зауваження: «Пане полковнику! Пане полковнику! Чи ви пошаліли сьогодні, панове, що наперед старшого сується та у мене одвіт з голови вибиваєте?» [161, 279].

А в цілому за майже «ошалілим» станом козаків, за масштабністю «предмета обговорення», гостротою й (головне) багатовекторністю та

багатогранністю позицій і принципів співрозмовників, за мінливістю їхніх настроїв, за впливовістю учасників справді полілогічної співрозмови саме ця полілогічна сцена ще не мала аналогів у національній драматургії всіх попередніх періодів. А тому й ознаки цього полілогу більш ніж вагомі. Перше, що впадає у вічі, так це його абсолютний дисонансно-дисгармонійний характер, адже розбурхані й навіть розгнівані козаки в себе вдома потрапляють у таку комунікативну ситуацію, де переплелися настрої, позиції, погляди, переконання міжособистісного, міжнаціонального, міжрелігійного характеру – у суто антагоністичну ситуацію. Через це багатоіменна дискусія наповнилася не тільки доказами й фактами, а й брутальними образами, приниженнями з боку поляків, особливо це помітно у репліках Ксьондза.

Відповідно, й емоційна та інтонаційно-інтелектуальна насиченість цього полілогу сягнула максимуму: від традиційних спонукальних конструкцій і окличних речень до гнівно-вибухових погроз і прокльонів – фактично вся палітра найважливіших людських емоцій, настроїв, станів і почуттів з повною перевагою гніву, обурення та взаємної зневаги. Тільки дві репліки свідчать одразу про весь спектр «переживань» тих, хто відчув, що втрачає не лише вплив, а й країну, з якої ріками лилися прибутки: «Лентовський. *Правий Боже! Будь нашим свідком! Чи се ж на новії кривди і інжюрії ми до вас приїхали, козаки? Чи се ж нам ресотрєнсум за те, що ми отримали стільки праць і нещастя, поки прибули до вашої милості, аби принести вашої милості пробачення і ласку од короля, пана вашого? Хмельницький. Поне ксьондзе! Вашій милості не подобало починати тії защипки...*» [161, 283].

Крім того, у цьому, дійсно дисонансно-дисгармонійному, полілозі майже всі висловлювання дійових осіб супроводжуються такими ремарками автора, котрі не лише підкреслюють, а й посилюють негації мислення, мовлення та переживання полемістів. Наприклад, Хмельницький під час розмови з польськими панами говорив або «с удерживаемым гневом» [161, 284], або «ударяя в стол рукою» [161, 285] тощо.

Саме в цьому полілозі зустрічаємо й репліки типу a'part (у бік) – вони

належать, перш за все, нещирим і підлим прислужникам поляків Позовському й Лентовському. До того ж, промовляючи такі репліки, польські посіпаки не просто виявляють підступність щодо гетьмана й українського козацтва, а зневагу до всього українства; не забули ці люди попліткувати й про дружину Хмельницького, й про патріарха України. Такий тип реплік автор, на нашу думку, використав для того, щоб показати й підкреслити нестійкість позицій найзапекліших ворогів української нації та православної віри.

У наступній «трагедії» М. Костомарова «Переяславська ніч» (зокрема в сцені четвертій дії першої) неминуче виникає такий полілог, котрий вибудовується спочатку в непримиренний діалог-поєдинок між польським паном Зацвіліховським і православним священиком Анастасієм, що сповна міг би закінчитися лихом для одного з них. І саме тоді, коли вказаний діалог досягає особливого напруження, третю, компромісну, позицію виголошує «медіатор» Чужестранець:

Зацвіліховський

Украв? А? А?

Анастасій мовчить.

Мовчить, так кориться. Ну, де ж сховав?

Анастасій мовчить.

Кажу! (Б'є його по щоці).

Анастасій (*підставляє щоку*)

Бий удруге.

Зацвіліховський б'є.

Чужестранець (*підходить*)

Стривайте. Чи не гріх се таки вам

Так ізнущатись? За що ви б'єтесь? [161, 232].

Як бачимо, це досить тривалий полілог, але репліки його учасників помітно малослівні – вони складаються переважно то з односкладних запитальних речень, то з елементів діатріби (у першій частині цього полілогу), то з коротких необґрунтованих взаємних звинувачень і таких зловивих вигуків,

котрі логічно завершуються рукоприкладством одного зі співрозмовників. Репліка третьої дійової особи (Чужестранця), виголошена у формі дієслова наказового способу («*Стривайте*»), зупиняє лише фізичні знущання польського пана над священиком, але не одразу розв'язує колізію. Інші учасники саме цієї співрозмови стають на бік польського пана. Сцена п'ята тієї ж таки «трагедії» М. Костомарова розпочинається діалогом, який спочатку утворює щільну змістову єдність, але потім, після того як репліки дійових осіб перестали бути пов'язаними лише одним предметом розмови (терпіти знущання польського панства чи боротися проти нього) і коли один зі співрозмовників поставив питання по-іншому, протилежні висловлювання з приводу предмету розмови почали переростати в трипозиційну розмову:

Герцик

Ні, братця, ні, се вже хоч як, так ні!

Терпіте, коли хочте, я ж... спасибі!

Хоча і пропаду, нехай же знає

І він, як зачіпать мене

Один із хлопців

Послухай, брате; що ти зробиш криком?

Почують...

Дехто із народу

Що, і тобі погано?

Анастасій

Пан Герцик! Нащо ти людей турбуєш?

Схотів пропасти сам, так пропадай.

Навіщо ж ти підмовляєш і других [161, 236].

Отже, з'являється третя позиція, яка на цей раз належить священикові Анастасію, що справді просить Семена Герцика не турбувати людей і не закликати їх до помсти полякам. Спочатку саме ця репліка-звернення священика до конкретного співрозмовника, а потім і до народу справді на деякий час зупиняє прагнення ображених та знедолених до помсти, змушує їх прислухатись

до щойно висловлених пропозицій вирішувати проблему без крові й жорстокості.

Але саме тоді полілог ніби трансформується в попередню форму протистояння – у напружений діалог (тепер уже – Герцика з Анастасієм), у якому перший звинувачує другого в тому, що священник *«зводить добрих людей»* [161, 238] з пантелику. Та це була тільки миттєва зупинка – далі полілог розвивається набагато швидше: репліки учасників полілогу стали короткими й виразними, різноманітними й надзвичайно емоційними: від елементів діатриби і реплік-погроз (Герцик. *«Стій, стій – не ворушись! Я дам тобі!..»* [161, 238]) до реплік-роздумів і пропозицій.

Коли ж сама поведінка Герцика стає нестерпною, народ під заклики Петра Короженка (*«В'яжіть його!»*) [161, 238]) обступає підбурювача. Але Герцик знову веде переконливий діалог з народом, у якому звинувачує його в пасивності:

Будьте ви прокляті повік

Од Бога! Хай забуде вас, як ви

Його забули – Йдіть собі на піч

Коло жінок качатись – ото ваше! [161, 239].

Звичайно, ця репліка Герцика носить образливо-злюбивий характер, але діатриба вказує на особливу впевненість промовця. Може, тому його злюбиві напади на всіх вчасно зупиняє священник Анастасій. Так, ряд переходів від діалогів до полілогів і навпаки створюють у різних діях твору своєрідні діалогічно-полілогічні блоки змісту й форми одночасно. І особливу роль у цьому творі М. Костомарова відіграє діатриба – вона не просто передує бійці (де не вистачає сили думки й слова, там починають діяти образи й некеровані рухи), а ще й чудово характеризує вчинки дійових осіб, котрі суперечать принципам козацького етикету, моралі, етики, які забороняла козакам піднімати руки на побратимів.

Не менш складну й важливу полілогову ситуацію створив автор і в останній сцені трагедії: знову діалог між священником Анастасієм та

Чужестранцем (Лисенком) переростає в полілог. Але тут третю позицію висловлює вже не окрема дійова особа, а народ – саме він виявляє рішуче бажання помститися ляхам за смерть свого ватажка Лисенка:

*Лисенку! Батьку! Хто його! Ох! Дайте
Сюда убійника! Розірвемо!
Іспечемо!! Наш батьку рідний! Нащо
Покинув нас?! [161, 273].*

Ця емоційно наснажена репліка переповнена реченнями окличного типу, які підкреслюють категоричність рішення народу. Сам Лисенко помираючи наказує народу не мститись за його смерть, а навпаки, повипустати всіх полонених і ляхів із в'язниць і всіх відправити на батьківщину. Православний священник теж намагався зупинити народ наказовою реплікою: «*мовчіть*», проте, це дієслово навіть без знака оклику посіяло тільки помітну невпевненість. І все ж саме ця апосіопеза та ще невелика, але дуже напружена пауза стали переломними – священник почав залякувати людей гріхом: «*Вже й так Господь вас покарав!*» [161, 273].

Органічним складником багатоголосого мовлення в трагедії М. Костомарова «Переяславська ніч» виступає «Хор усіх». Він з'являється наприкінці сцени п'ятої й підбиває перший підсумок – виражає всезагальну гармонію настроїв і думок. А пізніше хор помітно диференціюється то за статевою приналежністю (на «Хор хлопців» і «Хор дівчат»), то за віковими ознаками, але основна функція його стабільна. Таким чином, «Хор усіх» нагадує дійовим особам і реципієнтам про те, що весні (як символу волі), яка ще тільки розпочалася, радіти сліпо не варто – потрібно ще довго й терпляче боронити Україну від ворогів. Саме про це співають і «Хор хлопців», який підтверджує прихід весни й запрошує дівчат веселитися разом, і «Хор дівчат», що відповідає напрочуд стримано й мудро: «*і спершу чужестранців ви / З родини проженить*» [161, 248]. Завершується сцена п'ята заключним «Хором усіх» – саме він і підводить своєрідний підсумок усього того, про що йшла мова в усій п'ятій сцені, а головне – у формі повного й гармонійного багатоголосся погрожує всім ворогам України:

*І ти, ворог тишиний, на нас так казав
І Бога, безумний, на сміх підіймав;
А Бог нас послухав – і суд твій настиг,
І ти перед Богом розтанеш, як сніг!* [161, 248].

У цьому плані цікавою є думка В. Івашківа про те, що «...естетична функція хору у творі Костомарова співзвучна з вимогою Ф. Шіллера» [126, 43] виражати складну, але повну гармонію. Дослідник зазначив також, що «в трагедії Костомарова образ хору трансформується у своєрідний образ «оповідача», чи навіть самого автора, який залишаючись за сценою, дає свою оцінку подіям, які там відбуваються. Крім того, хор певною мірою виступає єднальною ланкою між подіями сцени і читачами (глядачами)» [126, 43].

Якщо в уривку «Никита Гайдай» Т. Шевченка такі форми мовлення дійових осіб, як полілог і багатоголосся не стали основними, то в «малоросійській дії» «Назар Стодоля» вони отримали дуже вдале застосування. Так, на багатоголосий характер мовлення дійових осіб вказують такі ремарки: «голоса», «Первые голоса», «Голос в толпе», «Другой голос», «Третий голос» [388, 45–46] та ін., різноголосі й багатоголосі репліки яких далеко не завжди збалансовують позиції, погляди й звучання голосів дійових осіб. Безіменні репліки з натовпу, як правило, передають чи підсилюють емоційно-завзятий тон спілкування, дуже рідко – носять розважальний характер. Окрім цього, репліки учасників багатоголосого спілкування, доповнюючи одна одну, виконують характеристичну функцію:

Голоса. От дівка голінна, так-так!
Другой. Чуприну їй та уси, тоді хоч у пекло...
Третий. Так подумают, що козак.
Хозяйка. Вже козир-дівка, не вам рівня. От же й піде; тоді плати.
Голос. Або слив'янку пий, а салом і паляницею закусуй [388, 47].

Уже цей характеристичний уривок багатоголосся зі стверджувальною часткою «так-так» у кінці першої репліки – це переконливий зразок смислового єднання думок кількох дійових осіб.

Полілогова ситуація у фіналі п'єси має вже нові ознаки й параметри

характеристики. По-перше, Т. Шевченко вперше показав, що таку ситуацію може самостійно підготувати сама дійова особа, а не чекати складного процесу її лінійного розгортання в перебігу смислів реплік головних спілкувальників (Хоми, Назара й Галі). По-друге, мотивація присутності, мислення, мовлення й діяння інших дійових осіб, а також «перебивання намірів» і «стратегій» поведінки більшості дійових осіб може бути зовнішнім і сповна ефективним прийомом. По-третє, лаконічність побудови реплік «підбурених» на потрібну героєві акцію дійових осіб неодмінно додається й особлива експресивна їх збудженість, адже в цьому випадку люди знають, чого слід добиватися. По-четверте, саме такий полілог не просто вказує на вже сформовані поведінкові риси характерів головних дійових осіб, і особливо героя – він їх по-своєму гіперболізує, що приводить Назара до готовності підняти шаблю на Хому Кичатого. По-п'яте, у такій ситуації медіатор діє не приховано, а навіть відверто й прямолінійно – він для учасників саме такого полілогічного мовлення стає і тактиком, і стратегом, і керівником. Слова й дії більшості дійових осіб (навіть таких, як Гнат), попри всю розбіжність їхніх позицій, в основному підпорядковані ініціальним реплікам, тону і волі (хай і не завжди логічному мисленню та мовленню) «організатора» саме такого полілогу:

Гнат. (веде за груди Хому). Останній раз говорю: оддаси Галю за Назара чи ні?

Хома. Ні!

Гнат. Здихай же, собако скажена! (Заміривсь шаблею) [388, 54].

Мабуть, і справді для створення Т. Шевченком саме такого полілогу сповна дозріла суспільна ситуація часів письменника. А все це разом є підтвердженням того, що своєрідність полілогу очевидно залежить і від характеру суспільної ситуації, часу зображених у творі подій, і від часу життя й суспільно-ідеологічних позицій драматурга, і від соціальної приналежності більшості учасників спілкування, і від їхнього ставлення один до одного.

Багатоголосе спілкування у «Вояжерах» Г. Квітки-Основ'яненка відбувається між безіменними дійовими особами: «*Все дочки*», «*Прочие все*

вместе», «Все», «Дочери». І знову на особливості подачі інформації в репліках указують ремарки, які врешті-решт по-своєму характеризують форму багатоголосся: *«кричит каждая свое», «не давши ей договорить», «каждая одна к другой», «говорят одна за другой», «говорят все вдруг, каждая свое»* тощо. Однотипні репліки багатьох дійових осіб («Дочери») виголошуються, як правило, або у формі «множинності», або від імені однієї дійової особи, але в той же час і від імені всіх «таких самих» дійових осіб, що аж ніяк не розбалансовує мовлення «однакових» дійових осіб:

Некоторые дочери (одна за другою). Мы тоже путешествуем – у нас нет еще главной цели. Но, та соеиг, кажется, вы согласитесь на мое предложение?

Прочие (все вместе). Низа что в свете! Уж если согласиться на твою идею, так лучше принять мою. Бесподобная твоя идея! Просто бестолочь!.. И ты можешь так говорить, после твоей глупости? [137, 156].

Загалом ця дійсно справжня імплікація майже відсутньої інформації використана для створення справді віртуально-художніх тематичних реєстрів набагато біднішого, ніж логомахія, спілкування.

Багатоголосе спілкування класичного та нового типів є й залишається в 40-х рр. ХІХ ст. одним з найпоширеніших прийомів в українській драматургії. Але саме в цей період знову досить активно реанімуються суто класицистичні полілоги й багатоголосся. І все ж найбільш актуальними стають започатковані вже часткові сцени й вистави з участю багатьох представників різних верств суспільства. На той час українські драматурги здебільшого вдавалися до формально й ідейно завершених форм багатоголосого спілкування. Як бачимо, рідше можна зустріти в українських п'єсах зазначеного періоду власне багатоголосся, частіше полілоги, оскільки саме ця форма спілкування активно входила в реальне життя, а від драматургів використання цього прийому вже не вимагало важливих зусиль – полілог сам просився у твори, складність полягала лише в тому, щоб більш-менш чітко згрупувати в репліках вихідні позиції та принципи хоча б трьох дійових осіб. При цьому слід не забувати, що позиції й кількісно-якісні характеристики співучасників реальних історичних подій

першої половини ХІХ ст. були під особливою, може, навіть більшою увагою, ніж класицистична канонізація, заборона цензури (що позначилося на перших п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка), а тому сама організація такого різнопозиційного, різнобічного мовлення в п'єсі повинна була бути зовсім іншою, аніж у попередніх століттях: будь-які «противні» владі різноголосся виносилися або в дуже далеку історію, або хоча б за межі Російської імперії, а будь-яка одностайність сходилася лише на щасливому завершенні будь-якого попереднього полілогу. Ось тому найгостріші процеси полілогічного мовлення розгорталися за відповідною схемою чи системою зіткнень названих позицій або поглядів.

Драматурги зазначеного періоду (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Костомаров, Т. Шевченко) вводили репліки дійових осіб п'єс так, щоб вони виконували функції медіаторів (повірників), але передусім репліки дійових осіб, які самі виголошували свої власні, досить відмінні від офіційних точок зору позиції та принципи. І це яскравіше й настирливіше підштовхувало (провокувало) і всіх учасників даного полілогу, і, звичайно, реципієнтів на складні роздуми, налаштовувало їх усіх на неминучі переусвідомлення і самих себе, і суспільних відносин узагалі. Усе це ще раз підтверджує думку про те, характер полілогу й справді залежить і від настрою та почуття автора, і перш за все від характеру суспільної ситуації, і від дозволів та здобутків влади, і від попиту публіки на тематику та на ставлення людей (як співучасників вселенського реального полілогу). Полілоги української драматургії уже в 40-х рр. ХІХ ст. поступово ставали чи не визначальними прийомами творчості драматургів.

На початку 50-х рр. ХІХ ст. А. Велісовський у «жарті» «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай» фактично не використав ні власне багатоголосся, ні полілог узагалі, проте в «ігрі» «Добродетель превышает богатство» О. Духнович використав форму багатоголосого спілкування – там жебрак Богобой, говорячи з дітьми представників різних соціальних верств, виголосив дуже важливу істину: *«Діточки! Ви наисті чесніі діти! Усилуйтєся, работи, працюйте!»* [110, 123]. При цьому репліки дітей (їх тут п'ятеро) мають

начебто однотипний характер, та й говорять вони «разом», але саме в цьому багатоголосому спілкуванні виявляються репліки, різні за формою (у Антонія, Іванка, Андрійка, Насті вони багатослівні, а у Татки короткі), за емоційною наснаженістю, вигуками та окличними реченнями. А тому таке багатоголосе спілкування в даному разі виконує не тільки суто інформаційну функцію, а й містить у собі елементи дитячих спогадів, ретроспективні погляди на їхнє колишнє злиденне життя.

Ні В. Дмитренко в п'єсі «Кум-мірошник», ні І. Бужаненко в уривку «Бандурист» не використовували багатоголосся й полілог узагалі. Цей факт можна пояснити тим, що останній твір – це уривок із чотирьох яв, а перший – це скоріш легка й смішна, а не власне комедійна ситуація, обумовлена (знову ж таки) інтимною («закритою») темою – подружньою зрадою жінки Феськи.

Залишив поза увагою ці форми вербального мовлення О. Духнович у п'єсі «Головний тарабанщик». Текст цієї п'єси репліковано в основному у формі монологічного й діалогічного мовлення, хоча наскрізна тема та мікротеми п'єси самі по собі досить вагомі. На цей раз стосунки розкриваються у межах родини багатого дворянина Празноглавського. Суто розважальну й до певної міри сюжетотворчу функції виконує багатоголосе спілкування в останніх явах комедії І. Наумовича «Знімчений Юрко» – там репліки-ствердження його учасників урешті-решт остаточно збалансовуються не стільки навколо оцінки Юрка, скільки навколо спільної ідеї – провчити його за те, що він удає з іноземця «знімчену» особистість. За формою репліки учасників такого багатоголосся невеликі за змістом, але смислово вони пов'язуються одна з одною так, що врешті-решт навіть діалог перетворюється на багатоголосся.

Так само поступово й ненав'язливо в передостанній яві п'єси С. Руданського «Чумак» багатоголосся переростає в полілогічне мовлення, яке спричиняє психологічний вибух божевільної Явдохи, оскільки позиції і Молодого рибака, і Старого рибака йдуть у різнобій з її позицією. Сумнів, невпевненість і передчуття чогось лихого складають зміст полілогу. Поки Молодий і Старий рибаки вирішували, чи «причулися» їм крики з моря:

«*Рятуйте, рятуйте!*» [287, 259], чи то вітер завиває, Явдоха впевнено стверджувала, що крик про порятунок таки лунає. А наслідком ось такого невміння прислухатись до думки один одного стала смерть молодого Чумака.

Таким чином, можна сказати, що багатоголосе спілкування в українських п'єсах 50-х рр. XIX ст. не тільки втрачає свою роль, а й дуже бідніє форма та зміст – пропав сам інтерес драматургів до цих форм мовлення, послабилася увага навіть до реального багатоголосся епохи.

Пояснити причини такого згасання цих форм мовлення в п'єсах можна хіба що гіпотетично: по-перше, політичні умови цього періоду склалися дуже несприятливо для розвитку й демонстрації багатоголосих суспільних перипетій (про це вже написано чимало досліджень); по-друге, сама залякана театральна публіка готова була обходитися хоча б розважливими сюжетами й ситуаціями домашнього масштабу, а мислення, мовлення й діяння реальних людей стало активно входити в саме такі рамки їхнього буття.

Наслідки аналізу окремих творів української драматургії першої половини XIX ст. з точки зору мікро- та макропоетики й поетики komponування, а також спостереження за найважливішими змінами в цих підсистемах і в поетиці обраних творів загалом, дали можливість не лише виявити й вивчити низку нових особливостей її історико-літературного поступу, а й подивитися на весь цей процес по-новому.

Так, у мікропоетиці проаналізованих п'єс (у порівнянні з творами української драматургії всіх попередніх періодів) принципово змінюється перш за все зміст, форми, а, відповідно, й функції авторської нараці – ні епілогів, ні розлогих назв.

Так, спочатку (1800-1830 рр.) до складу назви твору вносилося лексема-антопонім або ім'я з указівкою на місце проживання дійової особи (І. Котляревський до попередньої назви «Полтавка» додав пізніше ще й виразне ім'я героїні «Наталка»), або лексема із прямою вказівкою на соціальний статус дійової особи чи акції (Г. Квітка-Основ'яненко до назви події «вибори» додав її соціальне визначення – «дворянські»: «Дворянские выборы...»). Тоді ж, але особливо в 30-х рр. почали досить широко вживатися такі подвійні назви, у яких першу половину складають іменник з прикметником або словосполучення, а другу – такі словосполучення, сентенції чи примовки, які значно образніше й точніше розкривають зміст твору («Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені солдатом» В. Гоголя та ін.). Проте це була скоріш загальноєвропейська традиція, і вже тоді розпочалися пошуки оригінальних і виразних назв. Так, Г. Квітка-Основ'яненко одразу після п'єс «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», «Турецкая шаль, или Так водится» подає й назву «Ясновидящая». Українські драматурги упродовж 30-х рр. сімнадцятьом п'єсам дали оригінальні назви, чим показали, що вони пройшли стан майже повного зречення чужих традицій. До того ж, зміст більшості їхніх назв стає дуже багатим і різноманітним: від наповненої психомістичними асоціаціями «Ясновидящей» до характеристичних психощтампів («Бой-жінка» того ж автора); від обрядово-релігійного номінування («Купала на Івана» Г. Квітки-

Основ'яненка) до імені й прізвища історичної особи («Сава Чалий» М. Костомарова); від помітно примітивного і водночас дуже масштабного в часі й просторі локусу («Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» Р. Андрієвича) до необмеженого в часі «Чорноморського побиту» Я. Кухаренка і т. ін. Ще різноманітнішими видаються якісно-функціональні назви п'єс цього десятиліття: від настроювання реципієнта на щось містичне («Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских» К. Тополі) до вказівок автора на дуже актуальний тоді соціальний статус і характер антигероя («Шельменко-денщик» та «Шельменко – волостной писарь» Г. Квітки-Основ'яненка); від спроб розкрити етнологічні особливості одного й того ж обряду («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка і «Любка, або Сватання в с. Рихмах» П. Котлярова) до іронічної «поради» читачеві («От так ти москаля одури!» Г. Квітки-Основ'яненка) тощо. Ще багатшими за змістом, формами, ознаками й функціями стають назви українських п'єс 40-х рр. XIX ст. – тоді назви почали «довантажуватися» ще й психологічно-сентиментальними смислами («Щира любов, або Милый дорогше щастя» Г. Квітки-Основ'яненка, «Муж старий, жінка молода» С. Петрушевича, «Розпука орендарська», «Терпен-спасен» Р. Моха), указівками на конкретні історичні події («Украинские сцены из 1649 года», «Переяславська ніч» М. Костомарова, «Поворот запорожців з Трапезунда» К. Гейнча). У назвах п'єс цього десятиліття з'являються вказівки на таких людей, які вслід за модою стали мандрувати іншими землями («Вояжеры» Г. Квітки-Основ'яненка), або ж назви-оксюмори («Мертвец-шалун» Г. Квітки-Основ'яненка). Саме в 40-х рр. помітнішими стають назви історіографічного характеру – до них вводяться вказівки не лише на час або місце дії, а й на конкретний історичний об'єкт зображення, що надає тобто назві спроби «взяти участь» у відтворенні реального часу й простору твору («Украинские сцены из 1649 года», «Переяславська ніч» М. Костомарова та ін.). Незначну групу серед назв цього періоду складають такі, які можна віднести до типу «назв-паремій», які тих, за формою й змістом, належать до приказок, прислів'їв, примовок, пустомовок, небилиць, нісенітниць тощо («Дівка на виданню, або На милування

немає силування» І. Озаркевича, «Тоді скажеш гоц, як вискочиш» О. Ващенко-Захарченка та ін.). Саме в 40-х рр. з'являються й такі назви п'єс, які мали вже ознаки інтертекстуальності («Гриць Мазниця, або Муж затуманений» І. Наумовича). У 50-х рр. п'єс написано майже втричі менше, ніж у кожне з трьох попередніх десятиліть, та й назви помітно спрощуються: «Добродетель превышает богатство», «Кум-мірошник», «Бандурист», «Козак и охотник», «Чумак» та ін. Проте, були й такі назви п'єс, у яких відчувається повне домінування іронії («Головний тарабанщик» О. Духновича), рідше – вказівки на історичні постаті («Мотря Кочубеївна» М. Онука).

Помітних змін зазнають у п'єсах першої половини ХІХ ст. авторські представлення дійових осіб. Якщо І. Котляревський, В. Гоголь-Яновський ще представляли дійових осіб своїх п'єс за досить спрощеною схемою (імена, рідше – по батькові, вказівки на родинні чи соціальні стани), то в 30-х і на початку 40-х рр. прізвища дійових осіб стають по-українськи характеристичними – з досить розлогими описами родових, соціальних зв'язків і стосунків, іноді подаються вже й окремі (визначальні) риси характерів дійових осіб (Трусілкин, Спалкін, Пустолобов, Староплутів, Благосудов).

Тобто українські драматурги зазначеного періоду почали виробляти свою, хоча ще й частково оперту на досвід попередників, традицію. Наприкінці 40-х рр. та впродовж 50-х рр. українські драматурги максимально спростили представлення дійових осіб, іноді такі спрощення доходили до звичайних переліків чи списків імен, а іноді ставали й зовсім відсутніми.

Зазнали змін і авторські вказівки на часопростір чи на суто історичний хронотоп подій твору. Саме в цьому елементі авторського мовлення українські драматурги почали вказувати на те, що вони вийшли далеко за межі сучасності й за межі того «села», про яке так любили писати деякі дослідники, – вони почали надавати подіям (а тим самим темам і проблемам) їхніх п'єс значних масштабів і загальнолюдської вагомості. Лише деякі драматурги, все ще поступаючись можливостям тодішнього аматорського сценічного втілення, традиційно обмежували часові й особливо просторові масштаби подій, але натомість

намагалися проникнути в глибини психіки навіть обмежених людей, «логіку» детермінованих умовами людських стосунків, мотивів, намірів і дій.

Відбулися суттєві зміни й у змісті та формі, в ознаках і функціях описів умов і особливо ремарок. Перше, що привертає увагу до ремарок п'єс 1800-1830 рр. це те, що в більшості творів кількість ремарок почала помітно зростати і вони стали виражатися не окремими словами, словосполученнями й реченнями. А в 30–40-х рр. цей процес прискорився, що появилися поодинокі, але справжні перевантаження п'єс ремарками – аж до окремих розривів діалогічних єдностей.

Починаючи з одноактівок в 40-х рр. XIX ст. авторське мовлення стало україномовним, хоча розпочався цей процес раніше і саме з «українізації» ремарок, яким спочатку відводилися такі основні функції: уточнення змісту сказаного дійовою особою, вказівки на їхні психологічні стани, розкриття або розкодування деяких рис характерів дійових осіб, здійснення конотації чи інтроспекції, бажання автора викликати зацікавлення реципієнта або прогнозування ним якоїсь дії чи події тощо. У 50-х рр. XIX ст. чи О. Духнович, як і його попередник І. Котляревський, використовував мімічні ремарки, які повністю замінили висловлювання дійових осіб, може, навіть краще, ніж репліки дійових осіб, розкрили їхні внутрішні стани. Загалом же ремарки виконували переважно модулятивні та вербально-комунікативні функції. В окремих одноактівках (наприклад, «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка) використані так звані «варіативні ремарки», котрі дають можливість режисерам та самостійно обирати необхідні жести чи дії. При цьому більшість ремарок виражалися здебільшого дієприслівниками або короткими словосполученнями, рідко – реченнями, зовсім рідко – складними синтаксичними конструкціями. Під кінець 50-х рр. ремарки почали втрачати основні їхні художньо-естетичні функції, хоча більшість тодішніх паралінгвізмів, маніфестованих авторськими ремарками, визначили не стільки умови вчинків дійових осіб, скільки внутрішні мотивації їхніх переживань, мислення й мовлення.

З'ясовано також те, що зміст, форми й особливо функції монологів українських п'єс першої половини XIX ст. змінилися принципово й докорінно:

по-перше, у період 1800-1830 рр. більшість монологів п'єс українських драматургів мали переважно інтравертний зміст, оскільки були небагатослівними, емоційно наснаженими й служили перш за все прийомами різнотипних і різноманітних самохарактеристик дійових осіб. Елементами інохарактеристик (аж до безпощадного викриття підступності), зокрема жорстокості й бездуховності дій і намірів інших дійових осіб, монологи стали наповнюватися дещо пізніше. За формами монологи цього періоду підсилювалися лише окремими емоційно-чуттєвими вибухами, що позначалися в текстах переважно окличними знаками, вигуками, апосіопезами, які особливо увиразнювали зміст монологів тощо. Уже в 20-х рр. монологічне мовлення дійових осіб починало поступово, але помітно ускладнюватися – й змістово, й інформативно, й функціонально. І хоча воно ще, як і раніше, обрамлює окремі яви п'єс, усе частіше трапляються випадки, коли таке мовлення почало складати весь зміст яви. Усе частіше монологи починають створювати ефект перлокутивності або проспекції, починають служити ще й прийомами уповільнення чи, навпаки, прискорення сюжетної динаміки. Уже в той час монологи набувають ознак і функцій аналітичності й дуже активної спонуки глядача до поглиблених роздумів, помітно сприяють відкритості не лише окремих характерів, конфліктів, а й усього змісту твору. По-друге, зміст, форми, ознаки, функції й сутність монологів українських п'єс 30-х рр. уже досить швидко міняються в напрямку повільного, але помітного вдосконалення. Перші зміни стали помітними вже в 30-х рр. XIX ст., коли монологи-яви стали помітно автономними. У це ж десятиріччя українські драматурги продовжують наповнювати монологи піснями, починаючи поступово «прив'язувати» їх цим самим до наступних діалогів і полілогів настільки міцно, що вони стають значно відкритішими, а потім створюють разом з ними складні моно-діалогічні конструкції з особливим перлокутивним ефектом, тобто стають потужними спонуками до роздумів не лише для багатьох дійових осіб, а й для реципієнтів. Проте деякі драматурги (Р. Андрієвич, К. Тополя) іноді й зовсім відмовлялися від використання монологічного мовлення дійових осіб. У цих випадках основними

причинами відмови були примітивізм та бідність внутрішнього світу обраних ними дійових осіб.

До традиційних змістоформ п'єс другої половини 30-х рр. XIX ст. активно додається ще й така модифікація монологічного мовлення, як «репліка в бік». А разом інтерес до монологів різних типів помітно зростає настільки, що Г. Квітка-Основ'яненко, наприклад, подає їх не лише в «значних» п'єсах («Сватання на Гончарівці»), а й в усіх водевілях, особливо в «жартівливій опері» «Бой-жінка» – там автор використав шість різнотипних монологів. Монологічне мислення й мовлення української драматургії 40-х рр. стає значно багатшим не лише за змістом (монологи стають не просто багатослівними – у них порушуються важливі й масштабніші та різнохарактерні проблеми), адже ідеї п'єс мають загальносуспільне значення. Помітно змінюються форми й способи вираження праведності чи гріховності душ, у формах монологів-роздумів і монологів-намірів – вони починають розкривати й дуже небезпечні, інстинктивно-глибинні наміри й порухи внутрішнього світу людей в антагоністичних соціальних ситуаціях і спільнотах, у сферах суб'єктивно-особистісних стосунків представників одного й того ж соціуму чи роду, навіть у процесі сповна начебто й об'єктивного мислення дійових осіб: від мислення помітно обмеженої, але чітко етично й естетично зорієнтованої сільської дівчини до міркувань керівника війська чи держави.

Започатковані ще в попередніх десятиліттях нові течії, напрямки й методи творчості (маються на увазі перш за все сентиментально-романтичні та критицистичні тенденції) у творах українських драматургів 50-х рр. породжують не тільки нові форми й засоби вираження монологічного (тепер уже можна сказати – особистісно-суб'єктивного) мислення й мовлення, а й здатність дійових осіб глибоко й багатогранно, справді об'єктивно характеризувати самих себе, навіть аналізувати свої емоції, настрої почуття й переконання, а тому поставати явищем унікально-феноменальним, здатним проникати в найпотаємніші глибини своєї психіки і психіки свого оточення та суспільного буття взагалі, а отже, й усвідомлювати найзагальніші закони й закономірності

буття людини в природі й суспільстві.

І все ж, будучи так чи інакше підпорядкованими законам діалогічного мовлення й перш за все дієвого спілкування, монологи українських п'єс першої половини XIX ст. поступово почали втрачати не лише свою автономність, а й визначально-демаркаційні характеристики – поступово набувати тих ознак і форм, які властиві й самому діалогові: від монологів з наявністю сумнівів і суперечностей до монологів з елементами діалогічного мовлення й протиріччя. Та й загалом деякі монологи, потрапляючи до складу діалогічних конструкцій, неминуче починають актуалізувати конвергентні відношення між дійовими особами й між способами їхнього спілкування.

Аналіз абсолютної більшості змістоформ, ознак, функцій і типів діалогів української драматургії першої половини XIX ст. дав можливість простежити процес історичного становлення й поступу цього явища вже на першому етапі розвитку нової української літератури.

Значна кількість діалогів виявилася породженням тих роздумів, намірів і задумів, які дійові особи висловлювали у своїх монологах або попередніх діалогах, і тому вони видаються сповна вмотивованими внутрішньо й ззовні. Не набагато менше зустрічається й таких діалогів, особливо складних діалогічних єдностей, структур і конструкцій, які при участі медіаторів поступово й здебільшого у фіналі п'єси переходять спочатку в багатоголосі діалоги, а потім і в полілоги, тобто самі вмотивовують появу й характеру полілогів. І ця тенденція посилюється в 30–40-х рр.

Більшість власне діалогів помітно стилізовані й типізовані в дусі живого народно-розмовного спілкування, але тут тенденція скоріш зворотна – ближче до середини XIX ст. діалогічне мовлення все помітніше стає стилістично унормованим. Передача й обмін художньою інформацією між спілкувальниками в більшості розглянутих діалогах різних змістоформ, структур і типів здійснюється спочатку в основному вербальним способом, але з 20-х рр. до кінця 40-х рр. драматурги все частіше починають удаватися й до різких засобів і форм жестових, інтонаційно-просодичних, міміко-жестикуляційних та багатьох інших

способів, про що свідчить постійне збільшення кількості авторських пояснень і коментарів перед початками яв та особливо ремарок.

Репліки вивчених діалогів творів зазначеного періоду загалом не мають єдиного й усталеного формально чи змістово зафіксованого та вираженого типу чи зразка. Повторюються схожі змістоформи, функції й ознаки діалогів, особливо реплік, лише в тих випадках, коли хтось із драматургів повторює або наслідує сюжет, ситуацію, характери дійових осіб твору іншого українського чи іноземного драматурга («Гриць Мазниця, або Муж затуманений» І. Наумовича – переробка комедії Ж. Мольєра «Жорж Даден»).

Семантично-сміслові наповнення й перш за все спрямованість реплік досліджених діалогів є не завжди одновекторними – двовекторність діалогів і навіть тих реплік, які їх складають, виявляється переважно тоді, коли дійова особа (з волі автора, а не з характеру обставин чи ситуацій) спрямовує зміст і характер висловленого нею і на співрозмовника, і на реципієнта одночасно. Особливо це стосується тих реплік дійових осіб, з допомогою яких вони хочуть справити більше враження, якимось чином вплинути на реципієнта. Є й випадки багатовекторності реплік, які трапляються частіше всього тоді, коли, як уже зазначалося, діалоги починають переходити у форму полілогічного спілкування («Сава Чалий» М. Костомарова), хоча продуцент репліки, бажаючи знайти в комусь із присутніх союзника, іноді знаходить у ньому особу з іншою, третьою позицією.

Графічне оформлення тексту досліджених діалогів забезпечується, як правило, відповідними розділовими знаками, специфічними виявами паратексту з особливими, притаманними усному мовленню синтаксичними утвореннями: від окремих слів і простих чи незакінчених речень до речень релятивного й вокативного плану, риторичних запитань – аж до таких складних синтаксичних конструкцій, що виходять далеко за межі реального усного мовлення, а отже, й за межі власне драматургічного мислення.

Далеко не всі вивчені п'єси мають традиційно суто ініціальну й суто фінальну діалогічні репліки, оскільки досить багато розглянутих творів

розпочинаються не розгортанням суто діалогічного поєдинку протилежно настроєних дійових осіб, а монологічним роздумом (зокрема солілоковічним монологом), дуже рідко – полілогом тощо.

Та чи не найважливішим висновком з усього щойно сказаного стане, що вже в досліджений період були по-своєму «відкриті» й ґрунтовно апробовані майже всі ті основні змістоформи, типи й характери діалогів, які стали основними для українських п'єс другої половини ХІХ ст. драматургів-корифеїв, яким залишилося лише їх ще більш творчо та поліфункціонально використовувати, надаючи наявним діалогам нових характеристик (на кшталт діалогів п'єси С. Руданського «Чумак»). Принципово інші функції відвели українські драматурги досліджуваного періоду полілогам – тут автори (особливо І. Котляревський) виявили вищу форму майстерності й творчої винахідливості. Ці форми спілкування дозволили їм реалістично й багатогранно передати багатопозиційність і в той же час достатньо чітко виражену полярність загальносуспільних поглядів і настроїв. Саме тому основні дійові особи в полілогах узагалі, а особливо в багатоголосих полілогах почали виходити з відмінних суджень, з різних критеріїв, проявляючи різні характери й схеми поведінки. Репліки саме в такому типі спілкування стали незрівнянно більш багатозначними та різнофункціональними, а загальна картина інформаційно-емотивних посилянь чи адресувань набирала не лише багатовекторності, а й, на перший погляд, помітної хаотичності («Наталка Полтавка» І. Котляревського»), хоча в деяких п'єсах (наприклад, «Москаль-чарівник») драматурги й зовсім не вдавалися до такої надскладної форми мовлення дійових осіб, як полілог.

Полілог як унікальну форму мовленнєвого спілкування не раз обирав Г. Квітка-Основ'яненко в комедіях «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», «Дворянские выборы, часть вторая, или Выбор исправника». Але цей драматург використовував полілоги не тільки у фінальних сценах творів, а й в інших епізодах – від вступу до фіналу п'єси. Серед учасників полілогічного мовлення комедій цього драматурга, як правило, вводиться така дійова особа, яка не лише ініціює розмову, а й по-своєму підбурює або провокує учасників

спілкування, що мають різні позиції й погляди на предмет розмови. Зовсім інші функції виконували багатоголосся в п'єсах К. Тополі («Чары...»), Г. Квітки-Основ'яненка («Сватання на Гончарівці»), П. Котлярова («Любка, або Сватання в с. Рихмах») та ін., оскільки в структуру змістоформи таких творів вводилися різні обрядові дійства – вони й зумовлюють обов'язкову наявність завершального багатоголосся.

У 30-х рр. XIX ст. в українській драматургії почали широко використовуватися яви-полілоги. Так, починаючи з «*драматичних сцен*» «Сава Чалий» М. Костомарова, полілоги й багатоголосся стали зустрічатися постійно. І так само постійно вони супроводжуються такими різними за змістом і формою авторськими ремарками, призначення яких полягало не стільки в авторському коментарі, скільки в доповненні змісту сказаного спілкувальниками. Тобто і полілогам, і багатоголоссям українських п'єс 30-х рр. XIX ст. надавалося такої різноманітності змістоформам спілкування дійових осіб, ознаки й особливо функції яких помітно збагачувалися фактично з кожним окремим випадком їх вживання – вони розвивалися й удосконалювалися упродовж усього десятиліття: розширювалося коло тем і проблем обговорення, розширювалися масштаби мислення спілкувальників, поступово зростала кількість учасників такого спілкування (від трьох-п'яти й більше), котрі думали й говорили «в різнобій»: від кількох десятків дійових осіб (за участю добре організованого натовпу) до суголосного хорового співу. Особливо розширюються функціональні можливості цих форм спілкування дійових осіб: від інформаційно-розважальної та сюжетотворчої до пізнавально-викривальної функцій. Частіше всього саме такі форми спілкування дійових осіб надають творам і дисгармонійності стосунків, і результативної й ефективної збалансованості різновекторних позицій реплік тих дійових осіб, котрі почувають себе менш самостійними або залежними. Але найпомітніше гармонують різнозвучання багатоголосих форм спілкування тоді, коли в основі твору покладено те чи інше обрядове дійство. Багатоголосе спілкування й класичного, й нового типів залишається в 40-х рр. XIX ст. найпоширенішим прийомом в українській драматургії. Але саме в цей період

досить активно реанімуються й суто класицистичні полілоги та багатоголосся. І все ж домінантними й найбільш актуальними лишаються полілогічні ситуації та сцени з участю багатьох представників різних верств суспільства. Саме тоді українські драматурги значно частіше вдавалися до формально й ідейно завершених форм багатоголосого, переважно полілогічного спілкування. Рідше можна зустріти в українських п'єсах цього періоду власне багатоголосся, частіше – полілоги, оскільки саме ця форма спілкування активно входила в реальне життя, а від драматургів вимагалася лише майстерність чи хоча б доречність використання таких типів прийомів – полілог фактично єдиний з усіх сфер суспільного життя сам «просився» у твори. Складність застосування його полягала в тому, щоб більш-менш чітко виразити вихідні позиції й принципи мислення дійових осіб у їхніх репліках і не розбурхати ще більший гнів влади після 1825 року. Для актуалізації тем і проблем українські драматурги зазначеного періоду (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Костомаров, Т. Шевченко та ін.) часто вводили такі репліки дійових осіб, які виконували функції інтелектуальної провокації й містили в собі позиції та принципи світобачення самих авторів, і це дуже добре підтверджує думку про те, що характер більшості таких полілогів залежить від настрою та почуття автора, і перш за все від характеру тієї суспільної ситуації, яку трактував у полілозі автор.

РОЗДІЛ 4

НАЙВАЖЛИВІШІ СКЛАДОВІ МАКРОПОЕТИКИ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

Характери, тематику, проблематику, ідейну сутність і спрямованість та інші важливі парадигми (складові) змісту як окремих п'єс, так і творчих спадків українських драматургів досліджували не раз. Так, І. Стешенко («З історії української драми ХІХ віку»), П. Хропко («Українська драматургія першої половини ХІХ століття»), В. Івашків («Українська романтична драма 30–80-х років ХІХ мі.»), Г. Доридор («Український водевіль ХІХ століття»), В. Працьовитий («Українська історична драма») та інші давали переважно загальні характеристики досліджуваному явищу або найважливішим його аспектам.

Деякі питання міст оформи українських п'єс ХІХ мі. піднімали й ті дослідники, які основним об'єктом обирали твори суміжних періодів і наступних: П. Киричок («Украинская драматургия 60-х – начала 80-х гг. ХІХ века. Проблема художественного мастерства в связи с творческой практикой писателей»), Л. Мороз («Нова реалістична драма в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ мі.»). У цьому плані досить цікавою є праця Л. Чернікової «Поетика історичної драми Івана Карпенка-Карого: романтичний дискурс» (2003), хоча поняття «поетика» тут трактується помітно звужено.

Окремі конфлікти й системи конфліктів українських п'єс були вже предметом досліджень З. Мороза в праці «Проблема конфлікту в драматургії». Питання характерів, їх типів і процесів характеротворення українськими драматургами вивчали Л. Семененко («Типологія характерів у драматургії Лесі Українки»), Т. Вірченко («Морально-етичні основи характеротворення у драматургії Лесі Українки») та інші. А проблеми компонування змістоформ п'єс вивчила Н. Малютіна («Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки»).

Говорячи про художній світ будь-якого твору літератури взагалі,

обов'язково мають на увазі й усе багатство суто текстових, і під-, над-, кон- та інтертекстових значень, смислів, асоціацій тощо; і значимість кожної окремої складової змісту його структури та композиції твору взагалі, але завжди наймасштабнішою, найвагомішою складовою художнього світу будь-якого твору був і залишиться зміст – це й справді той його макросвіт, який (навіть при найпримітивнішій чи формальній його однозначності) може бути сприйнятим у різні часи різними людьми по-різному, тобто він завжди був і буде найбільш і по-різному «відкритим», а іноді, як і саме життя, до кінця не досягнутим.

Виходячи саме з цього положення та з положень і висновків підрозділу 2.3 даного дослідження, простежимо за процесом формування й розвитку перш за все найважливіших складових макропоетики української драматургії першої половини ХІХ мі. і з'ясуємо, як саме цей процес реалізувався в перші тридцять років названого століття і в кожному наступному десятилітті окремо. А за найважливіші складові макропоетики взято найтипівіше саме для драматургії: процеси характеротворення й самі характери дійових осіб; процеси розгортання й розвитку конфліктів і їхньої структури; процеси характерів і поєднання конфліктів між собою в певні системи; теми й тематика творів у їхньому часопросторовому та суспільно-історичному поступі й визначенні; проблема й проблематика в таких же вимірах; ідея, ідейний зміст і їхня суспільна спрямованість у подібних вимірах; окремі зіткнення дійових осіб і їхні сюжетні лінії; оригінальні, запозичені чи мандрівні фабули й сюжети; події й події ряди в усіх можливих для даної роботи вимірах, а також ряд інших, більш чи менш значимих, компонентів та аспектів змісту досліджуваних п'єс, які в межах даної роботи можуть і не розглядатися, але братимуться до уваги в разі необхідності підтвердити те чи те положення, той чи той висновок конкретними фактами або деталями.

4.1. Етапи виникнення й становлення макропоетики української драматургії 1800–1840 рр.

Суспільна ситуація в Європі кінця XVIII – початку XIX мі. справді дуже добре *«віддзеркалювалась у тогочасній європейській драматургії»*, яка *«кількістю не поступалась попередньому XVIII століттю. І, проте, все частішими були скарги на брак відповідного репертуару»* [102, 327–328]. Лише після того, як у 1809 році з акторів у Європі було знято тавро громадської догани, *«кількість драматичної продукції в Європі почала зростати»* [102, 326].

Українські драматурги потрапили в не менш складні умови: В. Гоголь-Яновський в домашньому театрі Д. Трощинського ставив російськомовні п'єси Фонвізіна *«Бригадир»*, І. Крилова *«Триумф»* [130, 36–37], І. Котляревський, будучи спочатку *«душею домашніх вистав»* [130, 36–37], ставив п'єси О. Шаховського *«Новий Стерн»*, І. Крилова *«Урок дочкам»*, А. Коцебу *«Німецькі міст оформ»* й мі. Проте, як відомо, *«поблукавши деякий час поміж українськими, німецькими і французькими зразками, російська драматургія з кінця XVIII мі. зупинилась... і в особі того ж таки Сумарокова, Фонвізіна, Княжніна дала зразки трагедій і комедій, витриманих у дусі вимог французької класичної поетики»* [102, 351]. Хоча, як зазначав П. Лобас, *«морально-етичні проблеми п'єс та звернення до фольклорних мотивів в українській драматургії першої половини XIX мі. було характерне й для п'єс цього періоду в італійській, французькій та німецькій драматургії: «Опера злиднів» Д. Гея, «Служниця-пана» Федеріно, «Добра донька» К. Гольдоні, «Мельничиха» П. Паізіелло, «Полювання» Вейса та мі.»* [191, 15].

«Розвій українських драматичних вистав у Галичині», на думку М. Возняка, на початку XIX мі. ще перебував під *«впливом усього західно-європейського і, зокрема, польського драматичного мистецтва»* [60, 1]. Десь до 1835 року, стверджував дослідник, *«гнали польські штуки у стінах Львівської братської школи»* [61, 5].

Із усіх п'єс або п'єс-сценаріїв, що були написанні для аматорських театрів

України перших трьох десятиліть ХІХ мі., до нас дійшли далеко не всі, але й вони засвідчують: і тексти, і макропоетика цих творів далеко не такі однозначні й примітивні, як це було прийнято подавати. Місцем експериментів у драматургії цього часу у всій Європі став водевіль, сюжет якого, на думку Л. Дмитрової, *«відповідав моді й інтересам поточного дня»* [102, 343]. Синтетичний жанр водевіля, дозволяв створювати живі діалоги, які можна було наповнювати афоризмами, прислів'ями тощо. У водевілі можна було дуже легко описати побут, створити колоритні національні характери, створювати абсурдні ситуації.

Першою п'єсою, яка ще в рукописному варіанті стала неймовірно популярною у 20-х мі., а потім і в 30-х мі., була *«Наталка Полтавка»* І. Котляревського. І хоча процес драматургії в Європі 20-х мі. ХІХ мі. вплинув на формування української драматургії, проте *«в європейській комічній опері ще не було таких реалістичних творів як «Наталка Полтавка» І. Котляревського»* [191, 15]. Саме ця п'єса найменше піддавалася авторській і перш за все режисерській переробкам. Драматургові вдалося створити перший і надовго неперевершений зразок нової української класичної драматургії не тільки тому, що він, як свого часу В. Шекспір, був прекрасно обізнаним із мистецтвом тодішнього театру, не тільки тому, що він, як збіднілий дворянин, постійно жив «на межі» між «верхнім» і «нижнім» пластами тодішнього суспільства, а скоріш завдяки ще й неабиякому талантові глибоко та багатогранно усвідомлювати як окремі риси характерів людей, так і сплетіння їх у начебто й нескладну, біполярну, але виключно логічну й послідовну систему; проникатися процесом розв'язання родинно-етикетних і побутово-соціальних проблем (часом із обговоренням їх усією громадою), володіння ключами максимально напружених конфліктів. Так, наприклад, сповна типовий і більш ніж прозорий за структурою та драматичною сутністю конфлікт між Терпелихою й Наталкою подається як наскрізний і визначальний поєдинок твору, хоча саме драматична (а не вірогідно трагічна для Наталки й Петра) розв'язка цього конфлікту відбулася не відповідно до логіки презентованих на початку твору стосунків (мати не поступилася до самої розв'язки), а завдяки появі й

благородству Петра. Конфлікт Наталки з Возним також є наскрізним, адже саме ним починається й закінчується твір, і все-таки він видається вторинним, оскільки настирливий, здавалось би, непоступливий Возний першим, на відмінну від рідної матері, «уступив» Наталку Петрові, розв'язавши саме цим конфлікт. Інші конфлікти, будучи міцно пов'язаними з обома цими паралельно-головними, є не менш виразними в усіх, зокрема і в естетичному планах, адже створюють з ними дуже прозору й чітко взаємопідпорядковану та взаємопов'язану систему: нічого зайвого, нічого незрозумілого – усе в ній умотивовано. То ж не дивно, що в цьому творі гранично чітко проглядаються його тематика й проблематика, а також спрямованість головної думки на необхідність виявляти поступливість, благородство й добротворення, у яких драматург побачив прояви самої сутності сповна можливого ідейно-естетичного, гуманістичного оптимізму людського буття взагалі. Таким чином, конфлікти в «Наталці Полтавці» реалізуються й особливо вирішуються не тільки в моментах значимих переплетінь сюжетних ліній, а перш за все завдяки вирішальним рисам характерів головних дійових осіб. Адже й справді десятки переплетінь шести сюжетних ліній і ряд важливих подій, і системи характерів та конфліктів, і достатньо складний та розгалужений (хоча й без хитромудрої плутанини) сюжет втілюють надзвичайно правдиву, логічну й геніально просту картину буття українського селянства того часу. При всьому цьому смішними виглядають і грайливо-іронічне пристосування пана Виборного з його пританцьовуваннями, котрими він прикривав свою нетактовну місію прихованого свата, й, звичайно, особливо недолугі реакції сільського чиновника Возного під час розповіді Петра про життя в Полтаві, а особливо про театр. Саме тому за таку простоту й високу правду життя селян, за таке відкриття високої народної етики тодішні театральні діячі й основна маса міщан-глядачів пошанували драматурга, як за останню надію на можливість жити по-людськи, розуміти, поважати й робити добро один одному.

Як відомо, драма адюльтеру в Європі в середині XIX ст. міст дуже популярної. Дія такого типу п'єс розгорталась в однім трикутнику – чоловік,

дружина й коханець, на думку Л. Дмитрової, *«ця драма, що її варіювали на тисячу різних способів, обернулась на типовий шаблон французької п'єси, яка стала популярною і в Україні»* [102, 330]. Саме до такого типу належали водевілі В. Гоголя-Яновського «Простак...» та І. Котляревського «Москаль-Чарівник», поява яких помітно перегукувалась із тенденціями європейської драматургії двадцятих років ХІХ мі., де *«улюблену європейцями комічну оперу почав витіснити водевіль...»* [102, 34]. П. Лобас помітив, що тематично близькими до водевілів В. Гоголя-Яновського та І. Котляревського були у той час російські комічні опери «Розана и Любим» М. Ніколаєва, «Несчастье от кареты» Я. Княжніна, «Мельник-колдун, обманщик и сват» О. Аблесимова та мі., *«але існувала суттєва відмінність у назвах цих творів, у характері відображення життя, у художній майстерності п'єс...»* [191, 15].

Так, перший у «Простаку...» В. Гоголь-Яновський майже механічно «відобразив» (а не художньо втілив) життя «найнижчого гатунку»: розбещена й аморальна дружина Параска крутить довірливим чоловіком Романом як їй заманеться. А тому вона спочатку дуже жваво вступає в дрібний і низький за критеріями етикету поєдинок з Москалем. І хоча потім їхній не стільки вербальний поєдинок, скільки словоблудний діалог закінчується не перемогою чи хоча б домінуванням якоїсь із двох позицій, а мізерною та користолюбною змовою Параски з тим же Москалем провчити Романа.

Дріб'язковість і підлість усього ряду поодиноких зіткнень (колізій) такого відверто імітаційного конфлікту в цілому, а також примітивізм інтересів і рис характерів його учасників породжують скоріш зневажливо-іронічний сміх, а не справді сміх над чимось істинно комічним і достойним сатирично-саркастичного заперечення. Москаль і Параска штучно розігрують перед Романом такі ситуації, які нібито мають вплинути на поведінку останнього, а тому весь цей ряд так і не набуває тієї дієвої сили, яку завжди цінував театр. І виходить, що в даному разі не варто говорити про якісь особливі досягнення макропоетики цього твору – це скоріш натуралістично-дзеркальне відображення того найнижчого, огидного і міст оф'язковішого, що так чи інакше було присутнім на дні життя. Сам зміст

п'єси нічим не спонукає реципієнта до активної співтворчості з автором – зміст твору видається майже зовсім не відкритим.

Помітно ускладнює і ще більше рафінує складові змісту (макропоетики) щойно розглянутого сюжету п'єса І. Котляревського «Москаль-чарівник». По-перше, на цей раз вводиться четверта дійова особа Финтик, а по-друге, жінка тут потрапляє в значно складнішу ситуацію, ніж Параска в «Простаку...», оскільки Тетяні доводиться робити вигляд, що вона турбується про свого чоловіка. А все це разом ускладнює ситуації, характери й направленість реплік та особливо дій учасників діалогів. І тому, зовсім не вдаючись у дискусію про те, коли В. Гоголь-Яновський написав свого «Простака...» – раніше чи пізніше «Москаля-чарівника» І. Котляревського, можна твердо сказати, що помітне збагачення й удосконалення змісту твору відбулося саме в зміні сюжету та переакцентуванні функцій макропоетики.

Зовсім з інших позицій подивився на суспільство Г. Квітка-Основ'яненко: у всіх чотирьох п'єсах, написаних ним з 1827 по 1829 роки, увага реципієнтів зосереджена на губернських і провінційних перипетіях та колізіях, які детермінувалися й ініціювалися виключно «зверху» – зі столиці Російської імперії. Так, іще не встигли влягтися пристрасті після бунту декабристів, як з'являється п'єса Г. Квітки-Основ'яненка «Приезжий из столицы...», ще не відійшли в драматурга зашпори від заборони цієї п'єси, як він пише своєрідну «дилогію» «Дворянские выборы...» й одержує той самий результат – нову заборону, а наступного року з'являється «Турецкая шаль...», сутність якої також спричинена дуже поширеною в столиці модою на будь-що романтичне або на хоча б чимось незвичне. У всіх цих п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка характери, конфлікти зовсім інші. Уже в «Приезде из столицы...» Пустолобов, з'явившись фактично лише в десятій яві другої дії, начебто не збирався ні з ким конфліктувати – йому досить того, що всі перед ним запобігають, хоча й дехто сумнівається в його «важності»: *«неужели наш повеса Пустолобов, выгнанный из университета за дурное поведение, теперь великий, важный и даже умный человек?..»* [136, 56]. Побоюючись саме викриття, Пустолобов уже з першої

своєї появи виявляє бажання «*приняться прежде за ученых...*» [136, 57], і зокрема за Ученосоветова, котрий знає всі його «*проказы*» і т. мі.; саме перед ним Пустолобов забажав видатися по-справжньому важливою особою: «*Особой важности цель правительства – послать именно меня в некоторые губернии и более в здешнюю... Ах, ежели бы вы могли постичь всю важность государственного человека! Вы едва не разрушили плана, три года обдумываемого нашею министериею...*» [136, 58]. Більше того, він твердить, що саме своєю «*дерзостью... свергнул в пяти государствах первейших министров, взошел на степень, принял все в руки... и с тех пор утвердил равновесие в Европе*» [136, 58]. І лише в кінці розмови антигерой виголошує основну й гранично цілеспрямовану думку: «*Запрещаю вам строжайше говорить, показывать, даже мыслить, что я с вами был знаком*» [136, 58–59]. І весь подальший ланцюжок колізій цього фактично внутрішнього конфлікту (за типом його можна віднести до нереалізованого внутрішнього конфлікту) Пустолобова розв'язався повним викриттям «*его превосходительства*».

Саме жінки викривають Пустолобова, чим розв'язують конфлікт п'єси. Як і сам Пустолобов, абсолютна більшість інших дійових осіб комедії – це люди слабовільні й слабохарактерні, адже майже в кожного з них є внутрішня вада (від відвертого лакейського благоговіння перед начальством до відчуття комплексу неповноцінності), що в принципі й визначило їхню поведінку. Найбільш вільними від суспільно-службових обов'язків і комплексів виявилися в комедії ті дійові особи, яких офіційно вважали найбільш залежними, – жінки, у центрі уваги яких знаходяться такі незначні «проблемки» моди, честолюбні змагання за першість і вплив їхніх чоловіків. А тому всі їхні змагання, суперечки сплітаються поступово в систему дріб'язкових і вторинних (фонових та начебто недієвих) конфліктів п'єси, проте саме їхні відверті й приховані думки виявляються не такими вже й дрібними та приземленими – слова і вчинки цих жінок починають хвилювати не тільки їх самих, а й їхніх чоловіків. Більше того, саме жінки значно глибше й швидше розібралися в сутності більшості другорядних конфліктних ситуацій, у характерах і цілях вербальної «діяльності»

майже всіх головних дійових осіб їхнього провінційно-уїзного «болота».

Так, за системою досить багатьох швидкоплинних у часі й обмежених у просторі, але досить виразних і характеристичних поодиноких зіткнень дійових осіб, помітно уривчастих сюжетних ліній, часом гострих, а нерідко й багатослівних конфліктів драматург упродовж усієї комедії вивів дійових осіб на принципові й доленосні питання та проблеми. І все ж назвати ці вербальні «поєдинки» певною й чітко визначеною та взаємопідпорядкованою системою досить важко, оскільки тут ні постійно зростаючої, ні напруженої боротьби справді немає. Через це кожна окрема подія та подієвий ряд узагалі й, звичайно, фабула набувають ознак розмитості.

Характери міщан-службовців змальовані такими, що вони (зі страху за свої посади) самі роблять такий «*тарарам*», що потім, навіть після з'ясування сутності та реальної мети приїзду «*его міст оформ*», зловтішно кепкують не із себе, а саме з нього. А разом – це вже нова тема й проблематика, нові масштаби мислення, аніж у п'єсах І. Котляревського й В. Гоголя-Яновського. Г. Квітка-Основ'яненко вперше виводить українську драматургію першої половини ХІХ мі. і на новий рівень суспільного буття дійових осіб, і на показ нових типів характерів, нових протистоянь суспільних станів.

Приблизно в такому ж дусі відтворив драматург і визначальну начебто для всього суспільства подію в комедіях «Дворянские выборы», «Дворянские выборы, часть вторая, или Выборы исправника». На цей раз і характери, і події та конфлікти ще масштабніші й вагоміші. У них включені не тільки представники міщанства, а значно «вищі» (аніж у попередній комедії) чини – на це вказують такі деталі змісту п'єси: про вибори всіх дворян повідомляли по-різному; приїздили на вибори дворяни групами й групками на диліжансах і бричках і при цьому одних вітали й обіймали, а інших підпоювали та підгодовували перед виборами – задля кількості голосів, чим підкреслювався повний розбрат у самому «опорному» стані тодішньої імперії – дворянстві. До того ж, вибори першого й другого масштабу повинні б мати нібито різний характер, стиль і дух, але для драматурга вони по суті своїй були тільки двома

приводами для розкриття не просто гострих, а постійних та довготривалих зіткнень і багатшарових конфліктів, адже твір не відобразив ні значних подій, ні глибоких змін перед, під час та після виборів: глухий брязкіт мундирів і слів, словесні перепалки честолюбців і плазування нижчих чинів перед вищими. А тому найпомітнішими подіями для такої публіки й таких стосунків стали виклики саме на вибори та зустрічі керівників дворянства й особливо найбагатших поміщиків – усе штучне, показове й таке, суть якого полягає в грі та впливі на публіку. Тобто найбільш помітний ефект викриття й висміювання драматург досяг у змістоформах і функціях складових макропоетики.

У комедії «Турецкая шаль, или Так водится» Г. Квітка-Основ'яненко масштаби подій п'єси значно розширив – перемістив їх до Москви, до будинку московського дворянина Доверкіна. Як і в попередніх п'єсах, митець не бачить ні принципів зіткнень, ні навіть натяків на боротьбу за якийсь там прогрес у державі в стосунках визначних осіб, у моралі й міст оформ тощо – дійові особи просто розчиняються в гонитві за модою, за дріб'язковими вигодами. «*Притель дома*» Угодкін з усіх сил намагається виправдати сутність свого прізвища – наївно опускається до такої дріб'язковості, й такого примітивізму та бездуховності, що в кінці твору все його життя видається поверховим, як і в попередніх творах цього ж драматурга, жалюгідним і фактично не достойним справжньої гостроти та виразного висміювання. Саме тому суто формальна розв'язка основного конфлікту п'єси подається драматургом у підтекстовій формі діалогічного мовлення дійових осіб, саме тому такий показ духовного «здрібніння» дворянства, на думку Ю. Луцького, став причиною заборони не тільки цієї п'єси, а й багатьох подібних творів 20-х мі. XIX мі.

1829 року Г. Квітка-Основ'яненко завершив комедію «Шельменко – волостной писарь», у якій уже з представлення дійових осіб формується достатньо прозорий і чіткий їх поділ на позитивних і негативних. Жертвами шельмування волосного писаря в п'єсі стали вдова та її син. І жодні сльози чи умовляння матері не порушувати закон писарем – не відправляти її єдиного сина до війська на 25 років – на нього не діяли. Це дещо пізніше буде з'ясовано, що

такий конфлікт був типовим для часу написання п'єси, але ще типовішою й очевиднішою побачилася драматургу безпощадна байдужість чиновників, зіткнення з якими для бідної людини закінчувалось скоріш трагедією, а не комедією.

Тільки завдяки характерній настирливості Степаниди їй вдалося зустрітись із самим Губернатором, який, хоч це й дивно, діє відповідно до закону – вирішує долю Микити та його матері. Проте щаслива розв'язка конфлікту трапиться тільки у фіналі п'єси, а впродовж усього твору майже кожна окрема колізія між учасниками конфлікту поступово набирає вагомості й значимості; і лише потім деякі з них стануть навіть подіями та справді вирішальними колізіями основного конфлікту, у якому домінують проблемно-тематичний і сюжетно-подієвий аспекти. Усе це сприяло й тому, що зміст п'єси став настільки відкритим, що реципієнти й сьогодні можуть довго й по-різному роздумувати над тим, а чи й справді сільська жінка могла зустрітись з Губернатором, тобто над оцінкою правдивості й типовості такої не зовсім комедійної ситуації.

Так в українській драматургії уже 20-х мі. XIX мі. з'явилося два різних плани, два різних масштаби і навіть два рівні життя: життя здорового духом селянства і життя здрібнілого дворянства та міщанства, а в розгортанні конфліктів почали домінувати не тільки особистісні, а й загальносуспільні проблемно-тематичні аспекти, перипетії.

Ще одним і остаточно переломним твором і моментом у драматургії Г. Квітки-Основ'яненка, а частково й у всій українській драматургії зазначеного періоду стала комедія «Ясновидящая», де до змальованого драматургом світу дворянства додається й принципово новий струмись – потяг дворянства до чогось містичного або міст оформи ого , а насправді – до звичайного шарлатанства, яке завжди процвітало на ґрунті саме такого мізерного й вульгарно-прагматичного життя суспільства – його завжди живив світ безвільних, але честолюбних невігласів. У цій комедії окремі колізії й конфлікти знову подаються переважно розважальними й дрібними, а тому втрачають власну значимість. Так, основний конфлікт п'єси поступово визріває нібито з

другорядних і опосередкованих, а серед учасників конфліктів виявляються й такі дійові особи, які починають виконувати ролі підбурювачів до інших поєдинків (Маргарита підштовхує Дакалкіна на конфлікт з дружиною, вимагаючи в нього бути «*главою міст офо*», а не слухати в усьому дружину і т. мі.). Таку ж функцію Маргарита виконує й тоді, коли дає поради молодій дівчині Насті щодо того, як їй жити з нелюбом, і тут же підбурює матір на те, щоб вона «негайно» віддала дочку за того ж таки нелюба, говорячи про дочку: «*Я ее и искушала, и испытывала, все тщетно! Говорит не обиняясь, что любит майора, а Дрянева ненавидит*» [136, 334]. Усі вчинки Маргарити Чорнодушкіної отримують схвалення Ясновидючої, яка, слухаючи розповіді шахрайки, кожного разу оцінює: «*Мастерская развязка!*» [136, 343–344]. І все це робить подієвий ряд невиразним і крихким, а тимчасові колізії – суцільними розбіжностями думок дійових осіб, що врешті-решт просто заплутувало перебіги й послідовність подій. Межі між позитивними й негативними дійовими особами розмиваються практично зовсім, тобто зображені в комедії люди втрачають навіть ознаки своїх характерів.

Як бачимо, тематика й проблематика творів української драматургії перших тридцяти років XIX мі. охоплює майже всі способи життя й спілкування суспільних станів і прошарків народу, широкі часопросторові масштаби та особливості мислення людей того часу, а тому ці твори видаються значними й сповна доступними тодішньому театрові. Та й ідеї заперечення закостенілої суспільної системи і перш за все способи життя тих, на кому вона трималася, сповна виправдані. І все ж тенденції бачити життя селянства переважно благородним, чесним і відкритим, а дворянство, чиновників, міщан – тільки дрібним, ницим і примітивно-вulgарним могли вже тоді викликати й певні сумніви, навіть за умови, що тодішнє суспільство вже давно чекало на здорові струмені думки, духу і благородні вчинки.

Так, у всіх п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка цього десятиліття принципово міняються не лише тематика, проблематика й ідейно-духовні спрямування, а й мова дійових осіб – майже всі вони заговорили українською. Навіть у творах

незакінчених («От так ти москаля одури!», «Купала на Івана», «Скупой») помітні зрушення: значно розширюються часопросторові масштаби світобачення (від олігофренізму сільського парубка до вічного й бродячого образу «Скупого», від хатньої логомахії між чоловіком і дружиною до обрядово-фантазмагоричних способів світобачення та до елементів ворожіння тощо). У незакінчених п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка уже перші колізії вказують на те, що в конфліктах будуть домінувати сюжетно-подієві аспекти. Проте остаточні висновки про типи конфліктів, їхні характеристичні функції робити не варто, оскільки твори не закінчені.

Р. Андрієвич спробував репрезентувати в українській драматургії свого часу ще один (чи не найчисельніший і чи не найбільш здібний) прошарок – провінційних панів-селюків. А щоб тодішня цензура знову не обурилася саме таким приниженням однієї з «опор» тодішньої імперії, драматург (до речі, першим у всій новій українській драматургії взагалі) переніс події твору на сто років у минуле – «Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия», тобто в той час, коли під впливом реформ Петра I розпочався помітний процес «перезавантаження» свідомості дрібного й малоосвіченого панства, після зрівняння в правах козацької старшини з великоросійським дворянством. І хоча, на перший погляд, авторові не вдалося вийти на створення належної в часопросторі картини самоприниження дрібного українського панства перед звичаями столиці імперії, уже в одній дворовій картинці повернення такого панка з Москви розкрита вся сутність мізерного й принизливого процесу міст оформи ог людини й знецінення нею звичаїв українського народу: від форм звертання дітей до батьків до звичаїв харчування українців. Уся система колізій цього невеликого за розмірами твору, досить просто поєднуючись одна з одною, розкриває спосіб «оновленого» мислення й мовлення малоросійського Провінціаленка, який хоче в один день усе й усіх змінити. Більше того, події твору розвиваються так «стрімко», що Провінціаленко встигає розсваритися через старі й неприйнятні нові порядки з усіма знайомими й родичами, оскільки він, на відмінну від них, тепер уже «справжній пан». Тема й порушена проблема,

здавалося б, не заслуговували ще в 30-х рр. XIX мі. на справжню й масштабну викривальну картину, але саме цей драматург подав справжню «зав'язку» довготривалого (спочатку смішного, а далі дуже серйозного) процесу наростання конфліктогенності в середовищі української інтелігенції. Тобто Р. Андрієвич торкнувся такої теми й проблеми, яка потім у багатьох інших творах українських письменників набуде масштабності й реалізації на матеріалі вже нової сучасності.

Більш раціонально, аніж раніше, діє Шельменко в комедії «Шельменко-денщик». Він сміливо вносить у традиційний конфлікт п'єси суто прагматичний струмінь. Так, виступаючи в ролі медіатора, він з кожною окремою дійовою особою і в різних ситуаціях поводить себе по-різному, а його суто вербальні поєдинки зі Скворцовим поступово набувають гранично чіткої цілеспрямованості – спочатку виграти кожную окрему дискусію, а потім протистояння взагалі. Саме тому всі складові конфлікту сприймаються не сповна логічними й послідовними. Тут Г. Квітка-Основ'яненко чи не вперше досягає вершини майстерності в змалюванні двополярної конфліктної поведінки й чіткої визначеності характеру антигероя-пристосуванця, який не тільки по-своєму «цементує» сюжетні лінії, колізії та подієвий ряд твору, а й приводить врешті-решт усіх дійових осіб їх до єдиної поведінково-мовленнєвої системи, визначаючи долі головних дійових осіб і перш за все свою. На цей раз Шельменко постає справжнім і типовим породженням тих нових суспільних стосунків, які й зробили його «героєм його часу». А згодом така дійова особа зі своєю корисливістю *«знайде дальший соціально вмотивований розвиток у характерах глитаїв М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого»* [194, 60]. Детальніше на рисах характеру цієї дійової особи не будемо зупинятись, оскільки в монографії Ю. Луцького «Драматургія Г. Квітки-Основ'яненка і театр» (1978) усі вони були приведені в чітку систему.

Отже, для української драматургії 30-х мі. XIX мі. це було справжнім суспільно-художнім відкриттям. Чоловічі образи п'єси поставали як типові втілення часу й пануючого соціуму, а жіноцтво все ще замальовувалося в досить

традиційному, мізерно-честолюбному (хоча вже й у помітно прагматичному) плані.

По-особливому побачив Кирило Тополя характери окремих людей і громаду одного села 30-х мі. ХІХ мі. Твір досить складний (як для цього періоду) і написаний у незвичній формі, оскільки К. Тополя спробував подати низку таких своєрідних словесно-психологічних поєдинків, котрі так і не переросли в повноцінні та завершені конфлікти. А оскільки (за визначенням самого автора в передмові до твору) уся ця багатогранність та емоційно-мовленнєва барвистість була його основною ціллю, то вона в принципі й досягнута – з'явився твір, у якому й справді так чи інакше виявилися всі грані життя села: особиста й громадська активність селян, грайливість і в той же час моральна стійкість молоді, емоційно-мовленнєва некерованість більшості сільських жінок – аж до сцен, у яких виявлялися ознаки, дуже схожі на прикмети відьомсько-чаклунського шабашу. Більше того, К. Тополя показав унікальну впливовість матері на вибір сином дружини – усе це багато чим не вкладалось у суворі «рамки» ментальності сільської української жінки зображеного часу. Єдине, з чим можна було вже тоді безапеляційно погоджуватися тодішньому реципієнтові, так це з характером і поведінкою Війта, котрий, не дивлячись на те, що був постійно п'яним, навіть у такому стані викрикував таке зловісне для селян *«Га, га, га, на панцину..»* [326, 33] і т. мі. А разом на весь твір жодного завершеного й довершеного другорядного конфлікту – це справді скоріш набір тимчасових чи фрагментарних словесних поєдинків, жодної стійкої й суворо підпорядкованої системи конфліктів і логічного міст офо ряду, автор і справді *«в окремих сценах ніби забуває про тему твору, відводить нашу увагу далеко вбік»* [375, 49]. Як зазначав М. Костомаров у статті *«Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке»* (1843): *«г. Тополя изображает, что видел, слышал, что умел подметить. У него нет развитых характеров, но зато каждое лицо является со своим отпечатком; по некоторым чертам действующего лица вы можете представить себе в воображении его приемы, образ выражения, можете судить о его характере»* [129, 207]. Дуже суттєвим і слухним був

висновок П. Хропка про те, що в цьому творі окремі деталі «губляться у масі хаотично нагромадженого, несуттєвого, другорядного матеріалу» [375, 49]. До того ж серед багатьох порушених автором проблем вирішується (та й то майже трагічно) лише одна: сильний волею, але вкрай самовпевнений парубок при виборі майбутньої дружини віддає раптом перевагу не своїм чи дівочим почуттям, а материним побажанням мати в хаті «покірливу невістку», коли мати під час сватання виголошує убивчі слова:

Гончарь. Дай Богъ, дай Богъ! Нашому теляті – да вашого вовка поймати.

Лопатиха, съ улыбкою. Поймає – як я захочу (підкреслення наше – С. К.) [326, 74].

Оскільки драматург дуже часто «відводить нашу увагу убік», конфлікт Галі й Гриця поступово набуває ознак фонового, і в ньому від зав'язки до кульмінації дія переривається багатьма справді другорядними колізіями, а на момент кульмінації (одруження Гриця з Христею) його актуальність втрачається майже повністю, і лише романтизований мотив (Галиної помсти) остаточно розв'язує цей конфлікт п'єси.

Про «прямий вплив «Наталки Полтавки» І. Котляревського на «малоросійську оперу» Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», на характер перебігу соціально-побутового конфлікту цієї п'єси» [375, 34] вели мову П. Хропко, Ю. Луцький та інші. У цьому творі справді знову достатньо активно діє на дочку й ситуацію мати – це вона більше, аніж Терпелиха, хоче віддати рідну дитину хоч за олігофрена, аби лише багатого. Вона навіть у момент максимального напруження стосунків і конфлікту на останнє прохання доньки («Ненечка моя ріднесенька! Лебідечко... перепілочко... не топи свого дитяти!.. Дай мені на світі пожити!..») вперто примушує її: «Та кажу ж тобі, що давай. От тільки не винесеш, то я тебе зроду не біла, а тут за патли потягну» [137, 50]. І все ж макропоетика цієї п'єси Г. Квітки-Основ'яненка дещо інша. Так, у момент найвищого напруження дещо загадкова репліка рятівника-медіатора Скорика («Наслано, я вам гаварю, што наслано; та не побаїмся насилки, умеем і атаслать...» [137, 51]) не тільки й не стільки гальмує динаміку розвитку та

загострення конфлікту, а й по-своєму спрямовує їх: спочатку вона виводить учасників цієї ситуації з оціпеніння, а потім вводить їх у перлокутивний стан, чим різко прискорює хід подій, а врешті-решт приводить до несподіваної кульмінації та розв'язки.

Таким чином, Г. Квітка-Основ'яненко в цій п'єсі, на відміну від «Наталки Полтавки» І. Котляревського, замінивши вільного Петра на бідного кріпака Олексія, вже не залишає таким дівчатам надії на благородство й статки коханого, а вчить їх і їхніх наречених, що світ стрімко міняється на гірше, а тому необхідно шукати радикальних рішень і виходів із таких ситуацій. Тобто слід сказати, що цей драматург помітив: за півтора десятки років світ українського села, а з ним і характери селян дійсно помітно змінилися; змінилися й поєдинки, протистояння між ними та характери подій – люди все частіше й частіше почали наодинці, кожен по-своєму виживати й боротися за своє якщо не за щастя, то хоча б за нормальне людське існування, а тим, хто цього ще не навчився роботи, потрібно звертатися до таких людей, як Скорик. Дії, слова й учинки Скорика в цьому конфлікті носять начебто ще імітаційний характер, тобто він штучно розігрує ситуацію, але з метою впливу на думки й поведінку Одарки. Скорикові потрібні були більш реальні засоби й прийоми: від відволікання уваги до звичайного обману. Для цього драматург вводить два досить випробувані способи: водевільно-словесну логомахію й елемент інтриги.

Водевільна частина цієї опери потрібна була авторові не стільки для традиційної розваги дійових осіб і реципієнтів, скільки для того, щоб притлумити гостроту окремих поєдинків між основними дійовими особами, а прийоми навіювання потрібні були для впливу на вперту матір.

Під помітним впливом «Наталки Полтавки» І. Котляревського з'являється оперета «Любка, або Сватання в с. Рихмах» П. Котлярова. У цій п'єсі застосовані інші способи побудови сюжетних ліній, інші типи конфліктів, інша система дуже помітних за характером, змістоформою й особливо за формою поєдинків. А почати слід з того, що в основі смутку бідної дівчини Любки лежить зовсім інший, ніж у «Наталці Полтавці» мотив – вона кохає парубка з багатой родини.

Тобто в основі конфлікту лежить принципово інша соціально-побутова перипетія. А це докорінно міняє не лише систему, схему чи структуру позицій, поглядів дійових осіб, а й багато чого взагалі. На цей раз ніхто не береться хоча б якось «урівняти» Любку і Гриця, бо всі розуміють, що тут нічого не вийде.

У системі дійових осіб цієї п'єси, як і попередніх п'єс досліджуваного періоду, простежується усталена й характерна для доби романтизму загальна схема: на початку п'єси дійові особи розташовані асиметрично, а на кінець встановлюється повна симетрія. Так, у перших явах Любка мріє про одруження з Грицем, проти чого виступає її Мати, бо *«любитись чась не велить»* [163, 81]. Далі у стосунках матері і доньки визріває конфліктогенна ситуація (мати навіть погрожує доньці: *«То якъ прыймусь тебе міст о, / То й замужемъ се спом'янеш!»* [163, 90]), а потім цю ситуацію ускладнює ще й фонові словесна суперечка Любки з сільським дяком-залицяльником Трохимом. І так аж доти, поки мати Гриця почала підтримувати рішення сина одружитися з бідною дівчиною. Але поступово конфлікт набуває мультиполярного характеру, оскільки нові його учасники займають протилежні позиції стосовно нерівного шлюбу, і насамперед дід Гриця, заможний козак Мартин. Словесні поєдинки діда з онуком, дочкою, кумом Наумом призводять до моментальної розв'язки, яка була дещо нетиповою як для того часу, оскільки дід дав згоду на шлюб під впливом хрещеного батька Гриця, який далеко не з благородною метою, а через те, що заборгував Грицеві гроші, став допомагати. Сентиментальні розмови занадто розтягнули конфлікт, а сцени ворожіння часом і зовсім руйнували й без того слабкі спайки колізій, гасили спалахи загострень і зіткнень, роблячи протистояння невиразним.

У дусі «Москаля-чарівника» розігрується й конфліктна ситуація в «домовій забавці» С. Петрушевича «Муж старий, жінка молода», у якій сімейні колізії виникають не лише через різницю у віці подружжя, а й через відсутність почуттів Анусі до свого чоловіка. Так само, як і Москаль з Параскою (В. Гоголя-Яновського «Простак...»), пара спочатку не знаходить спільної мови, і так само Жовняр викриває Анусю як зрадницю – усе драматург зробив за вже відомою

схемою; іншими подаються лише відтінки – і це тільки один такий випадок схематичного повтору майже всього набору складових макропоетики водевілю. Принципово відмінним став лише фінал п'єси: Анусю викрили й навчили поважати чоловіка, адже Жовняр і Ануся не розігравали перед її чоловіком різні штучні ситуації, а справді говорили відверто й серйозно.

Конфлікт, подібний до соціально-побутового конфлікту п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського, лежить в основі п'єси Я. Кухаренка «Чорноморський побит». Тут також домінують ті ж самі проблемно-тематичні аспекти міст оформи: мати хоче розлучити доньку з коханим Іваном і видати заміж за багатого, але розбещеного Кабицю. І знову медіатор стоїть на боці закоханих (у його ролі виступає китичний сотник Тупиця) – він не стільки авторитетом, скільки фактами впливає на матір Марусі Явдоху, розповідає їй про майбутнього зятя-гуляку: «*Явдохо. Цур йому, тому Кабиці! Не віддам дочки за його!*» [335, 309]. Зовнішньо відмінні й різнотипні словесні суперечки багатьох дійових осіб на сімейні теми небагато чим відрізняються від суперечок у попередніх п'єсах. Помітно вирізняються з-поміж усіх словесні змагання двох п'яних побратимів (Кабиця й Очкурня) та словесні з'ясування стосунків між коханцями (Кулина й Кабиця), які лише уповільнюють динаміку конфлікту. І все ж чи не вперше в українській драматургії перших сорока років ХІХ мі. автор увів сімейну бійку між подружжям Цвіркунів, та ще й через горілку, яка надавала творові не зовсім бажаної тоді натуралістичності, бо вона не зовсім відповідала принципам української моралі й ментальності.

Особливо не відзначилась і точки зору макропоетики й «малороссийская опера» священика С. Писаревського (Шерепері) «Купала на Івана». Про те, що автор цього твору «*обійшов стороною саме розгортання драматичної колізії*», писав П. Хропко [375, 56]. Крім цього, ті поодинокі словесні суперечки, наявні в п'єсі, відзначаються млявістю, пасивністю їх учасників. Окрім колізій створюють переважно такі збіги обставин, які вимагають від Івана проявів значних вольових зусиль і рішучих рішень: боротися за свою кохану Любку або хоча б впливати на суперника Юрка через посередника Цигана. Тобто знову для

вирішення ситуації пасивна дійова особа звертається за допомогою до спритнішої, активнішої й винахідливішої дійової особи. Хоча цього разу медіатор не переслідував жодних власних цілей чи інтересів, а просто виявив щире бажання допомогти закоханим. Єдина, хто чинить опір одноокому нелюбу Юркові, так це Любка:

Любка

Крутись собі на біду,

Я до тебе не піду!

Так-так, таки-так,

Я до тебе не піду! [335, 349].

Надмірна кількість випадкових учасників п'єси (Явтух), пасивних спостерігачів (Харько Дурисвіт) уповільнює розвиток дії, відволікає увагу від вчинків безпосередніх учасників подій. І це не проста невправність автора, а скоріш повна відсутність обізнаності з тонкощами театрального мистецтва.

Розпочавши п'єсу «Сава Чалий» із різнотлумачень дійовими особами стану України й українців 1639 року, М. Костомаров свідомо не лише посунув часопростір історичних подій на сто років назад, а й змінив оточення Сави Чалого: замість козацької старшини уже в першій сцені діють «чиновники», замість «міст офор гетьмана» Потоцького діє Конецпольський і т. мі. Для історичної правдоподібності збережено тільки імена декількох представників козацької старшини, рідного «тата» та «ката»: «Хто не слуха тата, той замає ката». Уже в першій сцені фактично визначається складність роздумів і вчинків Сави та його побратима Гната: обоє говорять нібито в різнобій (Сава про те, що хоче відійти від справи й зажити одноосібно на тих землях, котрі відвоював у ляхів, але насправді не цурається й думки про можливість «справно» служити королеві польському; Гнат Голий спочатку емоційно засуджує й те, й інше, а насправді він провокує Саву на протест: «*Тепер Сава підніжок якого Гордія або Завалченка* [161, 178]), пізніше з'ясовується, що вони обидва не проти служити чужинцям. Так автор уже в перших трьох сценах подав зав'язки тих різнотипних і в той же час близьких за зрадливою сутністю конфліктів, які поступово

поєднують усі інші мультиполярні поєдинки й протистояння в одну досить визначену систему зі складним міст оформи конфліктом у центрі всієї п'єси. Автор щоразу дуже помітно мобілізує зусилля головних дійових осіб, увиразнює їхні позиції, а вже в другій дії надзвичайно прискорює й помітно загострює міжособистісні суперечки Сави та Гната Голого. І цьому сприяв не лише вчинок Сави, який забрав заручену з Гнатом Катерину, а перш за все переселення Сави поближче до ляхів. А те, що Сава врешті-решт не знайшов спільної мови з Конецпольським («Унія!.. До зобачення, пане!» [161, 193]), не надто виправдовує його. Не рятує загальну ситуацію й перша реальна перемога групи козаків на чолі з Петром Чалим, бо вона і незначна, і тимчасова. Ще складніше видозмінюються характер Сави: він позбавляється колишньої гордості – тепер він уже розуміє, що кілька його колишніх перемог над шляхтою – це не така вже й заслуга, щоб так довго його цінували козаки; зрозумів Сава й те, що служба королеві польському – шлях до повної зради народові та вірі. Усе це разом призвело до формування ще кількох, зовсім Саві не притаманних рис – пасивності, суперечливості, егоцентричності. А всі другорядні конфліктні ситуації (деякі суперечності в стані козацької старшини; суперечки Гната з козаками; несподіване приятелювання Гната з поляками; виявлення Конецпольським того, що Сава, говорячи про готовність служити королеві, насправді в змові з козаками та мі.) служать не тільки розкриттю примітивного роздвоєння характерів дійових осіб, а й максимально напружують основний конфлікт п'єси. То ж не дарма козаки при активному підбурюванні Гната вирішують убити Саву як зрадника. А коли на заваді виконання такого рішення постав закон не піднімати шаблю на козака, зробив це обізнаний і мстивий, справжній зрадник Гнат, чим прискорив і своє покарання. Саме складність і нестійкість характеру Сави, на думку драматурга, вирішили і його особисте життя, і справді трагедію обірваного життя його дружини й дитини (як невинної жертви). І саме це остаточно розтривожило душі козацького загалу: Гната вони засудили як «ізрадника», а над смертю Сави Чалого та його родини всі глибоко задумалися, але так і не висловили ніякої думки. А тому можна сказати, що, не

дивлячись на всі авторські «маніпуляції» з історичним часопростором, з міст офо рядами реально-історичної та художньої дійсності, М. Костомарову вдалось передати всю глибину, гостроту характерів і окремих козаків, і козацького загалу взагалі.

Так М. Костомаров не стільки вперше привів в українську драматургію першої половини ХІХ мі. такий принципово новий тип державного діяча, скільки розкрив та зосередив увагу на складності рішень і характерів осіб, які, реалізуючи власні особисті амбіції, ведуть і самих себе, і народ до трагедійного фіналу.

Загалом у більшості конфліктів цієї п'єси М. Костомаров дуже вдало й ефективно використав медіаторів, диференціював їх на активних учасників і пасивних спостерігачів усіх подій. Основний конфлікт п'єси зумовив перегруповання його учасників, створення тимчасових коаліцій між ними, виникнення змов або внутрішніх розбіжностей, а це ускладнило загальну картину життя українців. Особливістю конфлікту п'єси «Сава Чалий» є те, що в ньому повністю домінують проблемно-тематичні й етично-філософські аспекти міст оформи над сюжетно-подієвими. До того ж, у системі характерів дійових осіб п'єси простежується така схема розстановки сил: на початку п'єси одні дійові особи «розташовані» симетрично, тобто кожен має свою «пару», а зав'язка конфлікту твору виникає лише тоді, коли одна з таких визначальних пар дійових осіб порушує симетрію та створює тим самим конфліктну ситуацію (між побратимами Савою й Гнатом постає Катерина). Що ж до мотиваційного внутрішнього конфлікту Сави Чалого (між «хочу» і «хочу»), то він врешті-решт переростає в розряд неадекватного внутрішнього конфлікту (між «можу» і «не можу»).

Напруження в наступному водевілі Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка» тримається на тому, чи вдасться начебто брату Насті Сумасводу провчити її чоловіка Потапа, який жінку до всіх ревнує. І знову розігрується штучна ситуація з метою впливу на поведінку Потапа, а мета розіграшів закладена в підтекстовій формі діалогічних реплік, у візуально-ігрових ситуаціях Насті і Сумасвода: то

Настя переодягнулась уланом, то вона з'являється перед чоловіком циганкою. Тобто автор надто вже часто допускає елементарні, легко кажучи, похибки в логіці життя людей узагалі. Один лише приклад того, що Потап зовсім не пізнає своєї дружини («Бач, і меж циганами є така, як моя жінка; така, точнісінька така, тільки поганіша» [137, 286]), говорить багато про що. Як відомо, ця п'еса мала багату сценічну історію (три рукописні копії), а тому свого часу склала певний інтерес для текстологічних досліджень П. Лобаса [191].

Змістоформи й особливо найважливіші фактори макропоетики більш ніж півтора десятка п'ес українських драматургів 30-х мі. XIX мі. засвідчили, що автори не лише здійснили перші спроби маркувати свої перші досягнення в цій галузі, а й навчилися вправно ними користуватися. Крім того, помітних і суттєвих змін зазнають основні структури, системи й схеми визначальних і другорядних конфліктів, подієві ряди, сюжети. Так, формальні ознаки більшості складових визначальних конфліктів п'ес почали подаватися не лише в прямолінійних і відкритих зіткненнях, а й у своєрідних міст оформи (наміри, натяки, задуми) формах спілкування дійових осіб. Драматурги все частіше роблять акценти на нереалізованих внутрішніх конфліктах дійових осіб (Пустолобов, Сава Чалий).

Проблемно-тематичні навантаження й аспекти конфліктів почали помітно домінувати над змістом сюжетно-подієвих блоків і рядів. Значну роль у розв'язанні конфліктів п'ес стали відігравати різноманітні типи медіаторів (медіатор-підбурювач, медіатор-провокатор та мі.). У системі характерів дійових осіб п'еси простежуються й нові загальні схеми розстановок сил як попарно, так і в цілому: на початку п'еси одні пари дійових осіб зіставлені симетрично, тобто кожна з двох має свою протиставлену їй особу, а в процесі розвитку конфлікту й особливо у фіналі п'еси ця симетрія або повільно, але принципово порушується, або, навпаки, гармонізується.

4.2. Період розвитку макропоетики українській драматургії – 40–50-х років XIX ст.

Доказом принципових змін, порівняно з попередніми десятиліттями, став один з перших творів 40-х мі. Г. Квітки-Основ'яненка «Щира любов, або Милий дорогше щастя» – саме в ньому закохана у дворянина меланхолійна сільська дівчина відмовляється від щастя одружитися з ним, аби не накликати на «милого» посміх його друзів. Внутрішній моральний конфлікт Галочки між «хочу» і «треба» досить довго розвивається приховано – лише в її сумнівах і роздумах. Але потім внутрішня суперечність, переростаючи в основний конфлікт, помітно напружує всі колізії й події п'єси. Монологи-розпачі Галочки підвищують рівень загальної конфліктогенності твору: *«Я щасливіша усіх: мої похорони я буду сама бачити, сама і пообдарюю, сама і поховано себе!..»* [137, 217]. Мультиполярного характеру набуває міст оформи конфлікт між Таранцем і П'ятковським, у який втягуються працівник Таранця Микола, Зорін і Твердохліб. Далі цей конфлікт розвивається блискавично швидко, адже за брехливим доносом П'ятковського заковують у кайдани батька Галочки. І тільки завдяки оперативному втручання Зоріна батька було звільнено. Подальший розвиток конфлікту подається у формах авторських пояснень до дій п'єси – він навіть назвав п'яту дію «похорон». Далі ця лексема починає звучати як вирок: смерть з горя за коханим, задля спокою коханого. Тобто на цей раз маємо не трагедію заподіяну міст оформи, а трагедію значною мірою жертвну: *«Господи! Я міст оф... святіший закон твій... Положила душу за друга»* [137, 227–228].

Після цього всі етикетно-побутові, родинні й інші суперечки та події твору стали видаватися надійно підпорядкованими основному кумулятивному конфліктові й такими, що склали з ним міцно спаяну систему. А сентиментальна й благородна ідея жертвності жінки в мі'я коханого стала в усій українській драматургії 30-х мі. не просто одним з перших проявів сентиментально-романтичного мислення, а справді яскравим (хоча ще й не зовсім типовим)

прикладом надвисоких гуманістично-духовних міст оформи о, до якого вдаватимуться українські драматурги і пізніших десятиліть. Хоча це стало не стільки відкриттям чогось типового, а скоріш за все однією з перших констатацій факту зародження того нетипово-романтичного, яке потім помітно пошириться, але так і не стане типовим на ґрунті української ментальності. Крім цього, такі мотиви, на думку Л. Дмитрової, дуже вдало *«приживались в європейській драматургії перших десятиліть ХІХ мі. На мотиві фатуму будували свої перші п'єси Франц Грільперцер та інші»* [102, 331].

У листі до Ф. Коні від 20 липня 1840 року сам Г. Квітка-Основ'яненко про свою наступну п'єсу з парадоксально-семантичною назвою *«Мертвец-шалун»* напише чимало зауважень саме до її змісту й запропонує редакторові: *«если приметесь, то из этого мусора выйдет что-нибудь очень хорошее»* [138, 254]. І це були сумніви автора, спричиненні перш за все новизною типу й характеру дійової особи (виключно інтригана), складністю процесу створення особливої форми напруження – воно виникає уже в першій яві п'єси, та й далі стає справді стрімким, а реалізує його дійова особа на мі'я Бистров: *«Это ... рассеет тоску мою, к которой я не привык; я не люблю ее, да, правда, и она меня не любит и никогда не посещает. Надобно теперь отвязаться от нее... Покойник Владимир решился же, не выдав никогда невесты, жениться на ней в угодность родителям; почему же и мне не поступить так геройски? Дело решено! Чтобы утешить страждующую невесту – женюсь на ней, бедненькой»* [137, 231–232]. І далі, наприкінці шостої яви дії першої Бистров сам назве події *«...ходом моей интриги»* [137, 238]. А вона стане далі розвиватися навіть в умовах небезпечної гри для життя самого інтригана, гострота якої підсилюється з кожною явою. Врешті-решт фінальні репліки Бистрова вводять у стан перлокутивності майже всіх учасників цієї інтриги, котрі доходять одностайного висновку: *«сумасшедший»*. Бистров, потрапляючи у ситуації вибору, вдається до ризику: *«Да, неприятное положение – невеста и дуэль! Лучше, если б от всего избавиться»* [137, 235], який щоразу стає очевидним, коли ситуацію ускладнюють непередбачені ним події. Співпрацює з Бистровим і підсилює

інтригу його слуга Данило, який спрямовує розвиток ситуації в заздалегідь сплановане господарем русло. Лукавість, хитрість і винахідливість – це ті риси характеру, які найкраще проявляються в поведінці Бистрова. Розв’язується новий тип конфлікту-інтриги завдяки втручання сусіда Бистрова Рибкіна, який уперше з’являється в останній, десятій яві п’єси.

Як і попередню п’єсу («Сава Чалий»), М. Костомаров присвятив «Переяславську ніч» визволенню України від поляків. Проте уже в перших двох сценах у центрі уваги дійових осіб і реципієнтів він ставить питання і про волю, і про необхідність визволителів залишатися великодушними в бою, а особливо після визволення. Починається все з провокаційних підбурювань Чужестранця до активної та безпощадної боротьби проти польських утисків і протиставлення їм молитовної покірливості священика Анастасія, який заявляє, що боронити віру – це *«святеє діло»*, але застерігає від того, щоб незброєні й невідготовлені до боротьби люди безглуздо не кидалися в бій, не гинули, *«гублячи душу й вік свій»* [161, 228]. Та багатослівні репліки Анастасія лише відводять увагу від самого сенсу протистояння й цілі спілкування між дійовими особами – відсутність боротьби притлумлює гостроту реальних, а не вербальних колізій, ослаблює спайки між ними. Саме тому на передній план поступово виходять усі другорядні дійові особи, які стають досить традиційним «заповнюючим матеріалом» п’єси. І так триває до тих пір, поки Чужестранець не заговорив як реальний герой-визволитель під власним знаменитим прізвиськом Лисенко, котрий нібито загинув у битві з поляками. І хоча драматург і на цей раз не зумів відмовитися від багатослівних реплік, поодинокі зіткнення й весь подієвий ряд твору потекли в іншому напрямку: спочатку відбулася міст офор перепалка між «стратегами» захисту народу, а потім у момент найвищої напруженості цього суто вербального поєдинку священик кидає в завмерлий натовп заклик: *«Послухайте – Господь вас покарає»* [161, 230], а у відповідь Лисенко заявляє, що, коли не буде боротьби, він покине їх (*«Коли не так – усіх покину зараз!»*) [161, 230], за Лисенком пішли всі. А на ствердження класицистичної високості міст оформи твору саме в цей момент автор вводить три помітно оновлені

форми хорового співу: «хор усіх», «хор хлопців» і «хор дівчат», та ще й ставить усі ці форми підряд, без найменших ремарок чи коментарів – усе вирішує зміст співу кожного з хорів: «хор усіх» – це пісня-веснянка, у якій говориться про те, що не слід забувати рятувати Україну; спів «хору хлопців» – це досить традиційна групова репліка юнаків з пісенного весняного переспіву, звернена до дівчат з відповідними запитаннями; а от відповіді «хору дівчат» виглядають не зовсім традиційно, оскільки дівчата співають про те, що необхідно спочатку визволити батьківщину. Дещо штучною, хоча й дуже гострою, виглядає любовна інтрига сестри войовничого визволителя Лисенка Марини зі старостою Переяслава, на початку розгортання якої ні вмовляння брата, ні його погрози, ні наймудріші докази того, що поляк ніколи до глибини душі не буде любити й шанувати українку, на Марину не діють. Єдине, на що вона погодилася, так це на те, що приведе коханого на зустріч з братом, але діалог закоханих виявився настільки багатослівним і довготривалим, що врешті-решт втратилися вся його гострота й напруга конфліктної інтриги. По-своєму «виправдує» автора лише зміст передостанніх, дуже стислих реплік закоханих:

Староста.

Марино! Що се?

Марина

Помста і свобода!..

Староста

Змія!! Я задуюшу тебе!! Ти перша

Ізгинеш...

Марина

Перша із тобою вкупі... [161, 261].

Проте, основне протистояння українців і поляків врешті-решт переростає в пряме зіткнення сил – усі гострі події відбуваються за сценою. Так виглядає кульмінація основного конфлікту. А перед глядачем розігрується, як на думку драматурга, справжня фінальна колізія-розв'язка: Лисенко принципово міняє позицію в ставленні до розбитих і обеззброєних поляків – він, смертельно

поранений, не лише відмовляється від думки про необхідність безпощадної помсти й винищення всіх без розбору поляків, не жаліючи ні жінок, ні дітей, ні старих, а, піддавшись високому й традиційному поривові національної великодушності визволителя Переяслава, заявляє: «...ізробити добре Солодче в сто разів, ніж зле! О, як мені тепер на серці легко!..» [161, 269]. До того ж, змінивши гнів месника на милість визволителя, герой не послабив свою позицію, а, навпаки, посилив, збагнувши, що така національна риса українців стане найжорстокішою і найпринизливішою помстою для колись занадто гонорових завойовників. Недарма ж староста кидається в останній збройний поєдинок з давно скаліченим і ослабленим, але благородним Лисенком і востаннє смертельно ранить його, чим відповідає йому й герой. У цій фінально-смертельній розв'язці він піднімається духом іще вище: «нам смерть обом... Прости мене за смерть твою – я за свою прощаю...», – говорить він ворогові. А в останній репліці звертається до народу:

*Народе православний!.. Знайте всі,
Що і вояк бути мусить чоловік
І християнин... Усіх ляхів
Повипускайте завтра вранці... [161, 273].*

Так, не дивлячись на окремі (хай і досить суттєві) прорахунки макропоетики п'єси, автор виводить реципієнта на переконливу думку про те, що такі риси національного характеру, як волелюбність і вміння прощати навіть найзапеклішому ворогові, мають бути нерозривними.

А разом і «Сава Чалий», і «Переяславська ніч» М. Костомарова – це вже зовсім інший міжнаціональний і міжнародний рівень мислення й виміру українців усіх верств. У динаміці систем дійових осіб обох п'єс М. Костомарова простежується дещо схожа схема: на початку п'єси дійові особи розташовані попарно й помітно симетрично; упродовж розвитку подій симетричність і між парами головних дійових осіб, і між основними силами ослаблюється до повного її зникнення, а на кінець п'єси устанавлюється повна асиметрія – у дію вступає відверта конфліктогенність більшості стосунків.

Біполярні системи конфліктів обох «трагедій» також поступово стають багатополлярними. Характери дійових осіб цих творів не стільки розкриваються чи формуються (створяться) в суперечках, поєдинках, протистояннях, скільки ламаються.

Одразу після співу «*Бурсаков из Академии*» М. Костомаров в «Украинских сценах из 1649 года» надав слово Хмельницькому, який у першій же багатослівній і в той же час сентиментальній репліці-промові на тему становища збереженої Богом, але остаточно не звільненої козаками України звертається до всього народу з такими риторичними запитаннями, як вже самі по собі вимагають від людей жити й діяти по-іншому: «*Чи не кончиться ж ся довга ніч твого запустіння? Чи не взійде тепер над тобою щироясная зоря визволу?*» [161, 276]. Саме в цій частині реплік гранично чітко й прозоро формулюються проблема й проблематика твору. І на цей раз автор не уповає вже ні на віру, ні на братство народів під сонцем єдиного християнства – він кличе всіх українців до конкретних дій: «*Помолімося, браття, єдиним серцем і єдиними устами все щедрому Богу...*» [161, 276]. Сцена друга також починається реплікою-роздумом Хмельницького чи скоріш реплікою-надією на те, що не лише козацька старшина й особливо затяті поляки, запрошені відзначати перший день перебування гетьмана в стольному Києві, а й усі разом віддадуть шану народові, а потім і щирим його керманичам. Але все це миттю полетіло шкереберть, оскільки перша репліка колишнього українця Кіселя, який давно вже настільки піддався ляхам, що став повертати українців і самого гетьмана до ярма польського. Третю позицію висловив полковник Джеджала – він, викривши продажність Кіселя, надав полілогові надзвичайної гостроти. А далі вся сцена перетворилася в настільки вибуховий і багатогранний вербальний конфлікт, що ні Богданові прохання, ні його заклики до всіх присутніх бути мудрими й толерантними не зупинили антагоністів. Навіть перші погрози вигнати затятого й недружелюбного ляха-ксьондза не стримали нікого. Не зупинилися у своїх нападках на Богдана й козаків ляхи навіть тоді, коли доведений нахабністю контролерів-комісарів від короля Хмельницький заявив: «*Не Павлюк я вам і не*

Остряниця! Я поперед знаю, що з сеї комісії нічого не буде. Война! Война у тих трьох або чотирьох неділях! Виверну я вас всіх, ляхів, догори ногами і потопчу так, що будете під моїми ногами, а наостанок вас цареві турецькому у неволю оддам... Скажіть се королеві і всім станам вашої Речі Посполитої. Що? Чи не шведами мене застрахаєте? І ті мої будуть...» [161, 286–287]. Після цього поляки й особливо запроданець Кісель не тільки продовжили напади, а й стали погрожувати Хмельницькому й Україні: «...рушить на тебе військо всею силою... і неповинна кров пролита упаде на твою душу» [161, 290]. Саме такий вияв антагонізму обох станів учасників перемовин перетворився на кульмінацію твору. А розв'язкою цього вербального конфлікту між представниками двох держав стали слова Хмельницького: «Знаю, що фортуна слизька, але надію певну полагаю на справедливість своєї справи і вірую, що Бог потягає за правду..., а зрадливого покою – не хочемо» [161, 290]. Так змістово перегукнулися вихідна й заключна репліки Богдана Хмельницького. Та й у всій п'єсі на дві дуже неспіврозмірні сцени (при наявності біполярних зіткнень і поєдинків) вочевидь домінує лише один, але багатополярний конфлікт з двома важливими подіями – виступ Хмельницького перед киянами й справді вирішальна історична зустріч представників двох держав на перемовинах.

Проте цього разу більшість характерів дійових осіб твору і не формуються, і не творяться, а лише розкриваються тими основними й визначальними гранями й рисами, котрі врешті-решт і зумовлюють не лише їхні позиції, а й готовність до участі в майбутніх подіях: Богдан Хмельницький добрий до пори до часу і поступливий та хлібосольний, навіть дуже терплячий і чемний з ворогами, але доведений до стану гніву виявляє далекоглядність і неабияку впевненість у правоті своїх рішень; дріб'язковість, прискіпливість, непоступливість властиві ляхам; лакейська настирливість (до всього сказаного про ляхів) притаманна й перевертню Кіселю, а фактична й несправедлива впертість – Лентовському. Тобто всі дійові особи подаються як зрілі й незмінні у своїх рішеннях особистості, позиції яких можуть вирішити й виміряти на стійкість лише збройні поєдинки, нова війна.

Ознак опосередкованості надав конфліктові К.-А. Гейнч в «історичній комедіо-опері» «Поворот запорожців з Трапезунда». Систему поодиноких зіткнень тут створює переважно збіг таких обставин і умов подій твору: довготривалий похід козаків на турків, нетерплячість наречених, котрі чекають цих козаків тощо.

Випробування чеканням витримують не всіх дівчата, та найбільше внутрішніх не зовсім умотивованих сумнівів у душі Гандзі, яка постійно створює конфліктогенні ситуації. Саме в такий спосіб підтримує автор не стільки динаміку, скільки вибухову напругу. Усе це призводить до того, що навіть у кульмінаційний момент повернення козаків з походу Гандзя з нетерпінням вибігає на скелю й у стані психозу кидається в річку – лише в останню, щасливу мить коханий Денис ловить її. І ця відверта данина романтизмові надає творові не стільки правдивості, скільки штучної загостреності кульмінації та розв'язки.

Максимально затягнутими й далеко несценічними видаються у творі діалоги та полілоги, що складають розвиток подій від зав'язки до кульмінації. Та й між кульмінацією і розв'язкою також немало багатослівних реплік, діалогів, полілогів. А сам вчинок Гандзі характеризує її як людину слабовільну і невпевнену ні у своєму коханому, ні в самій собі.

В уривку з трагедії Т. Шевченка «Никита Гайдай» лише гіпотетично можна визначити деякі складові недієвого конфлікту, у якому Микита, посланець гетьмана Хмельницького, хоче взяти на себе роль посередника у вирішенні непорозумінь між Хмельницьким і польським сеймом: *«Я докажу. Они поймут, / Поймут надменные магнаты...»* [388, 17]. Микита керується високим патріотичним мотивом: *«Пошли мне мудрость отвратить / Эту кровавую расправу, / Пошли мне мудрость вразумить / Алчных грабителей лукавых...»* [388, 18]. Але все це вже було в українській драматургії. Герой мав наміри мирним шляхом досягти високопатріотичної мети – *«окончить словами, чего миллионы не могли кончить саблями»* [388, 18].

Помилковість чи проста недалекоглядність мислення Микити уже в цьому уривку виявилися в тому, що він в усьому звинувачував лише оточення

польського короля, а не самого короля. І тому В. Івашків був абсолютно правим, відзначивши це у своїй монографії «Українська романтична драма 30–80-х мі. XIX мі.». Виводити остаточні висновки з переважно багатослівних реплік і монологічних роздумів героя просто не можна, адже його мудрість, стриманість, передбачливість, об'єктивність до кінця твору сповна можуть змінитися. Судячи з авторського визначення жанру п'єси («трагедія»), від героя, особливо від його оточення можна чекати багатьох незвичних подій і змін.

Про тип конфлікту «малоросійської дії» «Назар Стодоля» Т. Шевченка не раз вели мову В. Шубравський, В. Івашків та інші. – вони досить одностайно визначили його як соціально-побутовий конфлікт з ознаками героїки минулого.

Говорячи про жанр п'єси «Назар Стодоля», А. Шамрай, В. Івашків, А. Козлов зосереджували увагу передовсім на основних складових макропоетики, зокрема на характерах основних і другорядних конфліктів п'єси. А тому без деталізації варто зупинитися на системності всіх основних конфліктів та інших менш розглянутих аспектах змісту. Так, у першому монолозі Стехи автор чітко вказує на учасників основного конфлікту, на причини й мотиви, якими вони керуються. До всього того, Стеха повідомляє і про свою участь у цьому конфлікті – там вона відвела собі роль такого медіатора, котрий повинен виступати на боці сотника Хоми Кичатого, переслідуючи свої особисті інтереси. І Стеха спочатку грала досить вправно: вона, з одного боку, нібито допомагає Галочці за те, що та дасть їй свій байбарак на вечорниці, але в основному – її батькові, який задумав віддати доньку заміж за старого полковника Молочая. Вважаючи себе досвідченою інтриганкою, Стеха робить вигляд що прислухається до вказівок Хоми, але при цьому йому нагадує: *«Та вже мені не вчиться, як ділом повернуть. На говорю такого дива моїй панночці – що твій кобзар»* [388, 27]. І все ж справжнім випробовуванням Стехи став діалог-розвідка з Галею, у якому вона змогла максимально напружити розвиток подій узагалі:

Стеха. *Слухайте ж. (Вполголоса). Сьогодні прийдуть старости.*

Галя *(в восторге). Від Назара! Від Назара!*

Стеха. *Та там вже побачите, від кого.*

Галя. *Хіба ж не від Назара, Стехо? Що ж, оце мене і справді лякаєш?*

Стеха. *Я вас не лякаю, я тільки так кажу [388, 24].*

Саме в цьому діалозі Стеха випробувала дівчину й реалізувала свої меркантильні інтереси:

Галя. *Теперечки не дам байбарака. А що поживилась?*

Стеха. *Оце які-бо ви боязкі! Вже і повірили!*

Галя. *Ну, що ж? Від Назара?*

Стеха. *Та від кого ж більш? Вже пак не від старого Молочая, нашого полковника [388, 25].*

Таким чином, самоконтроль Стехи, її власний інтерес у цій справі уже на вербальному рівні загострюють напругу латентної стадії розвитку основного конфлікту. Але реальна поява сватів у хаті Хоми Кичатого засвідчила перехід конфлікту в стадію відкритого й реального загострення. До того ж саме тепер з'являється не просто союзник, а оборонець Галі Назар. Хоча Назар не тільки не зменшує динаміки й гостроти основного конфлікту, а, навпаки, розпалює його. Більше того, він першим вносить у це протистояння елемент антагоністичності й відвертої агресивності:

Назар. *Геть, Юда!*

Хома (*в ужасе*). *Прохор, Максим, Іван, Стехо! Гей, хто там є? Возьміть його, харцизяку, – він уб'є мене! [388, 33].*

Лише в цьому короткому обміні репліками проявились основні ознаки конфлікту антагоністів: наступальні й оборонні дії учасників конфлікту, які характеризують тип протидії. Тобто від таких словесних взаємних образ антагоністів потрібно чекати різких дій. І справді, уся «тканина» конфлікту стає «живою», вразливою й виключно болючою – кожне слово, як і кожен намір чи то з боку обох козаків-антагоністів, чи то з боку тих, хто так чи інакше їх підтримує або поступово втягується в цей конфлікт, породжують не просто відчуття незадоволення, а відверту розлюченість, справжні вибухи емоційних збурень. Так, наприклад, побратим Назара Гнат, дивлячись на те, як Назар принижується перед Хомою, вигукує: *«Перед ким ти падаєш? Я на тебе після цього й*

дивиться не хочу; прощай!.. Кланяється дияволу! Він тебе кип'ячою смолою напоїть!» [388, 35]. І так, без жодної помітної «ремісії» в розвитку цього конфлікту, відбувається постійне стрибкоподібне наростання (ескалація) конфлікту, суттєво змінюється тактика поведінки однієї зі сторін: Гнат довго й терпляче переконував Назара викрасти Галю, а допомогти йому тут береться Стеха. Тобто надто користолубний медіатор дуже легко переходить на бік іншої протидіючої сили, цим самим порушуючи симетрію сил конфлікту.

Розв'язці конфлікту недаремно передують вечорниці в хаті безіменної «Хозяйки». Саме під час вечорниць розкривається справжній характер Стехи – впертої та ризикованої «козир-дівки». І це також своєрідне відкриття Т. Шевченком характеру меркантильного крутія в спідниці.

Рівень конфліктогенності поступово зростає й сягає вершини тоді, коли Назар викрадає Галю. До цього додаються сумніви Галі щодо правильності втечі, вона найбільше боїться того, що *«тато її прокляне»* [388, 48]. І це створює фрустраційну ситуацію перед самою кульмінацією:

Галя. Весело, мій Назаре, мій миленький, а серце все-таки болить. Мені здається, що тато вже прокинувся і мене шукає.

Назар. Бог зна об чім думаєш ти! Ось зараз будуть коні, і вони нас не найдуть, хоч нехай усю землю перевернуть. Не журись же, моя ластівко! [388, 50].

Та й ця досить сентиментальна мить (діалог Галі й Назара) не зупиняє загострення – вона максимально навантажує його емоційно (плач, поцілунки, короткі висловлювання-роздуми тощо), бо драматург одразу вдало знаходить вихід: за допомогою міст оформи о мовлення здійснює небачену в українській драматургії першої половини XIX мі. ескалацію міст оформи ого ного моменту, адже саме тепер проти Хоми збунтувалося парубоцтво, саме тепер прозвучала агресивна репліка Гната, який до того ж замірився на Хому шаблоюкою – саме тепер постала кульмінація, котра швидко переросла в розв'язку конфлікту. І в цій ситуації знову проявилися традиційні риси головних характерів – запальність Гната й стриманість Назара. А разом з тим перед

реципієнтом постають не лише по-своєму відкриті характери багатьох дійових осіб, майже повноцінні образи цих людей з усіма їхніми проблемами, предметами розмов, мотивами, меркантильними цілями.

У «происшествии в трактире» «Вояжеры» Г. Квітки-Основ'яненка дріб'язкові поміщицькі витребеньки, пустопорожні логомахії займають майже всю першу дію (день перший) п'єси. І тільки в «день другий» подається автором надія на те, що практично ненапружене переплетіння коротких сюжетних ліній попереднього дня зав'язується в серйозні колізії, адже пан Леонтій Якович дещо утаємничено затіває якусь гру: *«Кажется, я должен знать этого молодца. Испытаю, он ли это?»* [137,138]. Проте й ця затія виявилась такою ж банальною, як і попередні. Ні високих задумів чи планів, ні страшних намірів – об'єкт його зацікавлення Базиль виявився звичайним розтринькувачем батьківських грошей. Усе ж Леонтій Якович береться допомогти йому вирішити деякі справи, інтригуючи Базіля такою фінальною реплікою: *«Вам можно пособить вот как»* [137, 145]. Знову, як і минулого дня, трактир наповнюється пустопорожньою балаканиною недалеких поміщиків-вояжерів, кожен з яких самостійно викриває примітивність свого мислення:

Базиль. *...плывя по Рейну, вы непременно должны иметь в руках Гюю...*

Настасья Лукишна. *А это, батюшка, что такое и где оно продается?* [137, 147].

Такого типу розмови не тільки не ускладнюють сюжет, а й помітно уповільнюють його розвиток, обривають його складові – сюжетні лінії тимчасових дійових осіб. Дещо новою й свіжою виявляється спочатку колізія між матір'ю Степанидою Іванівною та її донькою Наталкою. Донька відкрито й чітко заявила: *«Я не вижу необходимости ехать туда, беспокоиться, тратиться, – и все только для того, чтобы видеть, осмотреть»* [137, 147], – адже перед ними є значно важливіший обов'язок відвідати дуже хвору тітку, допомогти їй, а вже потім можна їхати й за кордон. Мати ж, свідомо діючи всупереч доньці, стверджує, що поїздка до Європи набагато важливіша, ніж відвідини її хворої сестри. І так кожен день перебування все нових і нових

вояжерів у трактирі відзначається новими не менш дріб'язковими «зіткненнями» дійових осіб, яких об'єднує одна дуже модна на той час мета – «вояжировать» у Європу, оскільки природа, кухня й освіта рідного краю їм здаються занадто примітивними. Проте кожного разу серед цих вояжерів знаходяться дійові особи (Наташа, Кіндратій Іванович, Улянушка), які відкрито і прямолінійно протистоять сліпому й тупому плазуванню перед усім закордонним. А наслідки поїздки за кордон (кульмінаційно-смісловий момент) драматург сповна вмотивовано подав аж в «епілозі» п'єси, коли більшість вояжерів повернулись із чужих країв і почали реально усвідомлювати справжні мотиви, сутність, а особливо наслідки поїздки за кордон. Усі ті, хто так рвався за кордон, отримали своє – хтось повністю збанкрутував, когось обдурили такі, як «надувало» Леонтій Якович. В епілозі спостерігається відновлення нормальних форм спілкування між тими, хто з'їздив за кордон, тобто намітилась своєрідна реверсія. Ця частина твору не стільки остаточно знімає загальну напругу твору, скільки налаштовує всіх (у тому числі реципієнта) на достатньо глибокі та важливі роздуми й сповна логічні висновки. А загальний підсумок (як своєрідну розв'язку) твору автор уклав в уста слуги Афоньки: *«Ерема, Ерема! Сидел бы ты дома»* [137, 182].

В. Івашків у згадуваній вище монографії вказав і на причини появи романтичної трагедії «Кремуцій Корд». Для цього він провів паралель між зображеними М. Костомаровим епохою й способами правління імператора Тиверія та часом правління сучасника драматурга Миколи I [126, 60]. Крім того, дослідник зробив і дуже слушні спостереження одного з найважливіших концептів макропоетики цієї п'єси: по-перше, *«характерною рисою поетики драми «Кремуцій Корд» є той факт, що вона складається із політичних дискусій, які, скоріше всього, цілком співзвучні із допитами Костомарова-в'язня»*; по-друге, *«у художніх творах М. Костомаров залишився скоріше істориком-науковцем, ніж митцем, у чому слід вбачати одну із основних причин загальною не дуже високого художнього рівня його трагедій»* [126, 61].

Важко не погодитись з думкою В. Івашківа, а тому під час аналізу саме

цього твору вважаємо за необхідне зосередити увагу безпосередньо на основних складових макропоетики цього твору.

П'єса М. Костомарова «Кремуцій Корд» – це значно більше, ніж звичайний твір власне історичного характеру чи на історичну тему, адже макропоетикальні масштаби мислення автора й дійових осіб виходять далеко за межі однієї події та навіть епохи Римської імперії – герой і характером, і смертельним для нього вчинком пронизує кордони свого часу й часу багатьох епох людства. До розкриття та часткового формування характеру Кремуція Корда автор поставився дуже серйозно – він поступово, але послідовно проводить його крізь довгий ряд зіткнень як з окремими донощиками, так і з добре організованою групою підступних і заздрісних радників, сенаторів, і безпосередньо з імператором Тиверієм.

Саме тому такий різноманітний і багатоступеневий конфлікт не можна назвати однозначно політичним чи ідеологічним – тут справді є зіткнення суто етикетного, соціально-побутового і власне філософсько-етичного рівнів, тобто і герой, і антигерой випробовуються на системі всіх можливих регламентацій поведінки та цінностей. І на всіх рівнях та вимірах герой лишається героєм, а його порадики й відверті противники – повними антиподами чи антагоністами. Мабуть, тут одним лише покликом романтизму не обійтись, бо одразу напроситься думка про штучну ідеалізацію героя як про відступ драматурга від правди життя.

Як і в попередніх п'єсах, М. Костомаров не вдається до формування окремих рис характерів дійових осіб, до будь-якого обґрунтування наявних рис. Більше того, він десятки разів показує, що деякі дійові особи, маючи реалістичні погляди на світ і порядки в ньому, чітко сформовані характери й позиції, умисно й свідомо, з примітивно-корисливими цілями відступають від особистих, а то і загальнолюдських принципів та цінностей – аж до того, що «на мить» стають повністю безіменними й безликими (саме таких сенаторів автор подає під порядковими номерами – 1-й, 2-й та мі.).

Особливими й знаковими в цьому творі є роздуми (точніше – схоластично-

прагматичні роздуми «вголос») поета Сатрія про суспільну роль і цінність художньої літератури на історичну тематику і власне на саму історію, які повністю перегукуються з визначеннями їхніх ролей Кремуцієм Кордом. Так, під час драгівливих розмов з донощиками герой передбачив неминучість суду нових істориків над істориками-підлабузниками й над їхніми історіями взагалі – цей суд, на думку і Сатрія, і Корда, має бути неминучим, безпощадно-справедливим, особливо безжальним буде такий суд над тиранами й над тими, хто їх підтримує та вихваляє: *«Не слез отцы избранные, а смеха должны вы ожидать от меня в моем положении..., потому что суд ваш показывает, что римляне уже недостойны более слез! Как не смеяться над тем, что решившись меня погубить, вы изготовили заранее приговор свой... О великий цезарь!.. и ты смертен... И для тебя настанет потомство... И тогда явится историк, который отомстит за меня и отомстит безжалостно... потоки времени унесут с лица земли и народ римский, но не погибнут страницы грозного суда твоего...»* [161, 325–326].

Так, саме на рівні макропоетики, автор вивів українську драматургію 40-х рр. на вершини філософсько-образного мислення, до вміння бачити загальнолюдське в житті та діянні й окремих незначних людей, і конкретних історичних діячів, і багатьох народів світу. Розв'язку цього міст оформи ог, на перший погляд, мультиполярного конфлікту драматург виклав у формі діалогу-роздуму двох громадян Риму – саме звідти реципієнт дізнається, як умирає герой – відмовившись від їжі, зі словами: *«Скажите Тиверию, что история отомстит за міст оф»* [161, 329].

Інсценізація М. Костомаровим «Казки про Дівку Семилітку» [161, 111] за кількісно-якісними й функціональними складниками макропоетики далека від будь-якої з попередніх п'єс драматурга: твір не видатний ні формами спілкування дійових осіб, ні глибиною та масштабністю мислення автора чи дійових осіб, ні реальними та обґрунтованими характерами дійових осіб, ні логікою вибудованої системи колізій, ні навіть вагомою чи актуальною проблематикою – усе виглядає (порівняно з багатьма тодішніми українськими водевілями) дрібним і

неправдоподібним. Пан Іван, хоча й має прізвище Розумний, проте ні стійким характером, ні тим більше розумом не відзначається та ще й живе усвоєму мізерному світові дріб'язково-честолюбних бажань, а про щось серйозне й думати не може: «...як я знудився, якби ви знали!», – говорить він своїм двом слугам [161, 330]. І ця « міст оформ» накладається врешті-решт на все його життя. До такого не опускалися навіть дійові особи найнесерйозніших діалогізованих «жартів» і «шуток». Більше того, пан Розумний докотився до того, що не може розсудити найочевидніших і до безглуздя несерйозних (надуманих) суперечок двох його кріпаків.

Але один з його дурнувятих жартів-забаганок виявився таким, що за нього пан-жартівник змушений був розрахуватися і гідністю «*стовбового дворянина*», і «вільним життям» – одружитися з хитромудрою кріпачкою, чому передує низка грайливо-розважальних сутичок пана з кріпаками й дівкою Марусею. І хоча кожного разу з тих «колізій» пан Розумний виходив не інакше як дурним, розваги його захоплювали все більше й більше.

Лише в кульмінаційний момент пан, зрозумівши, що догрався до необхідності одружуватися, нацьковує на майбутню наречену собак («*Оту її! Оту її!*» [161, 344]). Аж тепер стає зрозумілим не лише «дурненькому» Розумному, а й усім з його оточення, а отже, й реципієнтам, що саме такий Розумний пан може «догратися» з дівкою до самого весілля. Саме в цей момент від власне «казки» залишається тільки форма викладу змісту – це справді надзвичайно оригінально викладена одна з не зовсім типових, але поширених у середині ХІХ мі. картин життя села. Тільки тепер із «казкового» знімається вся його умовність, бо дівчина приїхала до пана не сперечатись з ним на словах, а по-жіночому його «завойовувати». І це одразу ставить згаданий уже невеликий рядочок вербально-ігрових колізій у певну, досить конфліктогенну систему зіткнень і подій, а саму п'єсу – у розряд унікальних творів першої половини ХІХ мі.

На цей же час припадає і ряд переробок п'єс І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та С. Писаревського аматорами з Галичини. Такою переробкою

виявилася й «комедіо-опера» І. Озаркевича «Дівка на відданню, або На милування нема силування», у якій соціально-побутовий конфлікт розвивається за тією ж схемою, що й у «Наталці Полтавці», а відмінності полягають здебільшого в тому, що дію твору перенесено в Коломию, імена дійових осіб змінено на поширені в той час у Галичині. То ж не дивно, що навколо цієї п'єси досить довго точилося чимало всіляких дискусій стосовно її оригінальності та самостійності (І. Франко, М. Возняк, Г. Хоткевич), аж у 70-х роках ХХ мі. Р. Пилипчук завершив цю дискусію дещо дивним, на нашу думку, виправданням «переробки»: *«...в ті часи в європейській... літературно-театральній практиці переробка п'єс, особливо пристосування їхнього змісту до місцевих умов, не тільки було звичайним явищем, а навіть теоретично обґрунтованим як необхідність глибшого проникнення у суть іноземного твору. Звідси випливає логічний висновок про потребу розглядати переробку Озаркевича як самостійний драматичний твір»* [242, 102].

Українська драматургія 50-х рр. ХІХ мі. виявилася набагато біднішою й одноманітнішою за тематикою, проблематикою, типами конфліктів, а з-поміж жанрів п'єс повністю домінували «шутки», «жарти», «ігри», проте й у таких творах подекуди виявлялись справжні «новації» на рівні макропоетики.

Так, у «жарті на одну дію» А. Велісовського «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай», незважаючи на традиційність основного соціально-побутового конфлікту, чи не вперше в досліджуваній тут українській драматургії подається конфлікт між мачухою та пасербицею, у процесі реалізації якого драматург не просто розкриває тему сирітства, а й подає всю складність таких стосунків – аж до інстинктивно-хижацьких впливів і проявів суто жіночої психіки й помітного заглиблення автором у їх природу. Це важливо відзначити хоча б тому, що до цієї теми будуть не раз звертатись українські драматурги фактично всіх наступних десятиліть.

Так, із діалогу Галі та її коханого Василя у яві другій стає відомо, що мачуха Галі Химка збирається видати доньку за паламаря Акакія Феропонтовича, а рідний її батько не може протистояти мачусі, оскільки

«боятися її, коли тверезі, а як тільки бува часом під чаркою їх боїться і не зачіпає» [333, 143]. І як не намагався А. Велісовський завдяки «дометним куплетам зробити дію веселою» [375, 92], безпощадна природа цього конфлікту не дозволила досягти такого ефекту – напруга зростає постійно, а особливо тоді, коли Галя застає Химку в обіймах паламаря Акакія, який ще до всього того признався мачусі, що вона йому не байдужа. Саме в цьому епізоді прекрасно розкриваються не лише окремі риси (підступність, зрадливість тощо), а й справжня тваринна психологія мачухи. Паламар, зрозумівши, що Галя бачила їх з мачухою, радить їй приголубити пасербицю, щоб та нічого нікому не розповіла, але Химка однозначно відповіла: *«Щоб то я їй покорилась, та ще й благала? А не діжде вона, паскудна, ніколи... Та я її так приструню, що вона у мене ані тисне...»* [333, 153]. Лише рішучість Василя допомогла молодятam – парубок шантажем примусив Химку погодитись на його шлюб з Галею. А це вже інший шлях вирішення відомого конфлікту: молоді люди шукають самі й знаходять вихід зі складної ситуації – поступ ледь помітний, але очевидний.

Наступна «шутка-водевіль» актора В. Дмитренка «Кум-мірошник» також відзначається досить помітною мілізною поодиноких зіткнень (колізій) такого імітаційного конфлікту, який уже розігрувався у водевілях попередніх десятиліть, і не менш помітним примітивізмом побутових і штучно розіграних ситуацій із життя коханців – то ж твір нічого іншого, окрім веселих посмішок і кепкування, викликати не зміг.

В основі уривка п'єси І. Наумовича «Бандурист» лежить також відомий і дуже поширений суспільний конфлікт: у матері-одиначки забирають єдиного сина до війська. Але гострота поединку підсилюється ще й етикетно-психологічною суперечністю молодого парубка Трофима, ображеного на все жіноцтво, включаючи й рідну матір: *«мила... зрадила, / Та й і ляшка, удурівши, собі полюбила»* [335, 389]. І. Наумович вдається й до інших способів ускладнення ситуації: то мати Трофима сприймає зібрання молодих парубків і дівчат навколо бандуриста за відправку молодиків до війська, то мати входить у стан неврастенії, але конфлікт і всі інші складові макропоетики просто

обриваються.

В «ігрі в трьох діях» О. Духновича «Добродетель превyšаєт богатство» багатоплановий конфлікт розвивається за принципом «ланцюжка»: спочатку до не зовсім завершеного етикетно-педагогічного конфлікту додається соціальний, а до нього – міжособистісний, потім – родинний, а всі вони разом утворюють таке складне накопичення й переплетіння колізій і подій, упродовж розвитку яких змінюються антагоністи і сам характер подій. Принцип розвитку конфлікту цієї п'єси перегукується із подібним конфліктом п'єси Є. Скриба «Товариство» (1840), де автор показав, що міст о дуже часо собі створюють у тогочасному суспільстві не за допомогою хисту, а зв'язків. Крім цього, для цієї п'єси Є. Скриба, на думку Л. Дмитрової, У всьому цьому конфліктному конгломераті спочатку домінуючим стає проблемно-тематичний аспект (як слід навчати й виховувати дітей), який хвилює й штовхає до роздумів фактично всіх дійових осіб, але пізніше, коли родина заможного селянина Многомава сама постраждала від підлості й жорстокості власного сина Федорця, тоді тільки до його батьків прийшли справжні оцінки вчинків сина: заради того, щоб не ходити до школи, Федорцьо звів наклеп на вчителя Мудреглава, вибив око бідній сільській дівчинці Татці.

Мати Федорця виявляла постійну агресію до тих, хто звертався до неї зі скаргами на кривдника. Так трапилося з учителем, який поскаржився матері на Федорця, а та відповіла погрозою фізичної розправи: *«ідьте собі до дідка... бо вас дораз з кип'ятком опарю!»* [110, 120]. А Федорцьо в таких ситуаціях виступав підбурювачем матері, викрикуючи їй: *«Так, мамо, так мамо, бийте їх, бийте!»* [110, 120]. Остаточне випробування характерів батьків-злочинців відбулось у сцені, де колись ними ображені Богумила, Чесножив та інші односельці допомагають збанкрутілим – хто чим може. Такий вчинок сусідів-бідаків викликав у батька Федорця сльози каяття, а його дружина не тільки продовжила конфліктувати з біднотою, а ще загострила ситуацію.

Кульмінація виявилася і безпощадною, і правдивою:

Олена. Федорцю, синоньку! Віть я тебе любила, як голубка, любила, як

мою душу, я зигибала за тобов, я злomu вітрикові на тебе не дала дуги, я тебе годувала, як соколика.

Федорцьо. *Ваша любов для мене злость була. Ви мене одтягли од школи, ви мене не пустили учитися, ви мене за сваволю і безчесть не покарали. Ти, мамо, причина мого нещастя! Іди, не хочу тя видіти більше»* [110, 134].

Тобто автор порушив нову для того часу проблему дисгармонійного виховання дітей у родині й повної відповідальності батьків за виховання дітей. Нові типи характерів, колізій, сюжетних ліній, їхніх сплетінь так само, як і колись у п'єсі І. Котляревського, дозволили створити п'єсу фактично з вічними й актуальними проблемами, які автор подав у доступній формі.

У п'єсі «Головний тарабанщик» О. Духновича багат шаровий конфлікт містить у собі кілька ситуацій і початкових етапів з конфліктів різних рівнів мислення й спілкування дійових осіб: міжособистісного, соціального, морального. Багатий дворянин Празноглавський застерігає свою єдину племінницю й спадкоємицю його маєтку Любицю від можливого любовного зв'язку з «молодим тайником», який поселився в його будинку для того, щоб допомогти Празноглавському отримати омріяну посаду. І хоча він *«права рука начальнику, єго слово важное єсть»* [110, 147], проте дядька турбує, що ця «права рука» може *«...всунутися в добра наша, кровавим потом набытая»* [110, 147]. Застерігаючи племінницю, Празноглавський довго переконував її в тому, що багатство й статки – це найголовніше в житті; на це дівчина реагує гранично просто: *«Понимаю, але не розумію»*. Та саме за такою «простотою» вся сутність характеру Любиці: *«висока годность єще не спасаєт чоловіка, а она і так не вчинах, і не в титулах стоїт»* [110, 148]. Більше того, автор вибудовував розвиток подій так, що Любиця, не вступаючи в прямий конфлікт з дядьком, поступово розкриває протилежні дядьковим позиції, на які вона стала, спілкуючись із коханим «тайником» Нравовичем. Дівчині, безумовно, імпонує те, що її коханий готовий в жертву принципам принести навіть їхнє щастя: *«Серце болит, но я міст оф совісті ділати не можу»* [110, 160].

Характер Празноглавського можна віднести до безкомпромісних, але його

«власник» поступається будь-якими рисами (як і принципами) лише тоді, коли знає, що не втрачає ні статків, ні честолюбних амбіцій – хай він стане й «тарабанщиком», але «головним».

Кульмінацією твору стала ситуація, коли Празноглавський дізнався, що бунтівники розорили його маєток, а його дружина й урядник під час утечі змушені були віддати дорогоцінності жебракові на дорозі. Ця звістка стала для Празноглавського просто вбивчою: *«я сам повішуся, або скочу у воду!»* [110, 176]. І лише принциповість і чесність родини Нравовичів (батько «тайника» виявився саме тим жебраком на дорозі) врятувала статки Празноглавського, якому вони все повернули. Проте навіть цей вчинок не змінив ставлення Празноглавського до людей соціально нижчих за нього, він з насмішкою прореагував на рішення племінниці одружитись із Нравовичем: *«Празноглавський (сміється). Ге, ге, ге, прекрасно! Ткачу руки ціловати? Ге, ге, ге!»* [110, 177]. Таким чином, конфлікт другого плану щасливо розв'язується тільки завдяки все тій же стійкості Нравовичів – закоханні одружуються.

Тобто О. Духнович уперше в українській драматургії досліджуваного періоду урізноманітнив і без того досить багатий та різноплановий склад конфліктів багатосаровими поєдинками й запропонував різні форми їхніх вирішень – компроміс, пристосування дійових осіб тощо.

У «комедії» І. Наумовича «Знімчений Юрко» суспільно-опосередкований конфлікт подається як такий, що логічно й послідовно переростає в імітаційний, тобто у такий, який розігрується лише однією дійовою особою проти усієї громади штучно з метою примітивного самоутвердження. А оскільки поведінку «знімченого» Юрка Черноуса громада виправити не може, автор знову вдається до введення медіатора-посередника. За цю роль узявся винахідливий Циган, але не безкорисно, а за *«півкорця муки і шматка солонинки»* [225, 15]. І йому вдалося так розіграти Юрка, що той змушений був заговорити рідною мовою. Тобто конфлікт сам по собі видається легким і розважливим, відсутні будь-які накопичення подій і ситуацій, які можуть суттєво вплинути на кульмінаційний момент. У конфлікті переважають проблемно-тематичні аспекти, а процес

розгортання такого конфлікту занадто скомпресований. Цікавим може видатися той факт, що своєрідний поєдинок «міжнаціонального» характеру зумів дуже винахідливо вирішити Циган.

Влучно помічена Л. Мороз «перехідність» усього романтично-критичного характеру «українського міст офор на штирьох місцях» С. Руданського «Чумак» позначилася й на типовості конфлікту, й на характері його протікання. Так, інтимно-психологічний конфлікт цієї п'єси має двоплановий характер: перший план – це конфлікт Явдохи й Чумака, другий – Гордія й Явдохи. Дівчина знехтувала коханням молодого парубка Чумака, а за це отримала байдуже й зневажливе ставлення до неї того, кого вона безтями полюбила. Від зав'язки до кульмінаційного моменту все відбувається багатопланово. Авторіві вдалося мобілізувати багато дійових осіб, які так чи інакше виявилися причетними до загибелі досить самовпевненого Чумака.

Так, одна з перших сцен – сцена в шинку – виглядає дуже натуралістично й жорстоко: Гордій штовхає Явдоху в обійми ображеного нею Чумака і тим остаточно ламає життя їм обом:

Гордій

Ой Явдоню, не торгуйся,

Із чумаком поцілуйся!

Ой Явдоню, не скупися,

Із чумаком обіймися [287, 256].

Але цей справді кульмінаційний момент у складних стосунках трьох людей подається автором скоріш як своєрідний поштовх до надскладного конфлікту духовного – пошуку справжніх причин і винуватців таких стосунків, такого стану батьків Чумака, Явдохи, Гордія, односельчан.

Таким чином, конфлікти й характери дійових осіб, поодинокі колізії та події «переходової» п'єси С. Руданського «Чумак» виявилися, на відміну від подібних конфліктів українських п'єс попередніх десятиліть, справді багатоплановими, багатовекторними й виконали складні естетичні, духовні, характеристичні, повчальні, пізнавально-реалістичні функції майже одночасно.

Тут уперше вирішуються такі проблеми й суперечності родинного життя чумаків, пошуки рішення яких виводять дійових осіб на найвищі рівні самоусвідомлення й усвідомлення людського буття взагалі.

Усе це наприкінці п'ятдесятих і на самому початку шістдесятих років XIX мі. було новим, а тому й дозволило Л. Мороз назвати цей твір справді «переходовим» – не лише від романтизму до реалізму, а й від традиційних форм спілкування до масштабного мислення.

Таким чином, у п'єсах 50-х мі. XIX мі. якісно змінюються умови, динаміка розвитку конфліктів, етапи їх реверсії, у багатьох учасників цих конфліктів проявляються такі основні риси й типи поведінки: закостенілість і стійкість, здатність до пристосування й компромісів, швидкий перебіг від одного етапу конфлікту до іншого, отже, відповідно, й різні зміни в характерах дійових осіб. І якщо питома частка внутрішніх конфліктів помітно зменшується, у порівнянні з кількістю зовнішніх конфліктів, то глибина й масштабність останніх помітно розширюється. Усе частіше зустрічаються конфлікти, у яких поєднано значну кількість відмінних різноманітних соціальних, моральних та інших позицій. Етикетно-побутові суперечності й поєдинки стають усе більш виразними, усе частіше вони розрізняються між собою. Мотивація учасників більшості таких конфліктів стає переважно особистісною.

Отже, системи способів характеротворення й самих характерів, сюжетних ліній і їх переплетінь у фабулу й сюжет, системи конкретних колізій – у конфлікти, а також тематично-проблемних блоків і міст оф рядів таких чи інших складових макропоетики п'єс українських драматургів у 40–50-х мі. XIX мі. якісно, змістово й особливо функціонально дуже помітно міняються.

Конфлікти набувають дуже помітних ознак кумулятивності, значно міцнішими стають спайки колізій, критичні моменти розвитку подій нерідко інкрустуються драматургами різними типами інтриг (з усіма їхніми особливостями). Усе частіше з'являються нові типи характерів дійових осіб, які виступають або «коментаторами» розвитку дії (Афонька з «Вояжерів»), або медіаторами двох протидіючих сил (Стеха з «Назара Стодолі»). На зміну наївним

і щирим героям приходять такі дійові особи, які самі починають себе захищати і відстоювати власні інтереси й почуття. У стані негативних дійових осіб відбуваються помітні розшарування на безпощадних і зажерливих міст оформ та на безвільних, але паразитично налаштованих дворян, котрі просто доживають свого віку. Дійові особи-медіатори діють менше на запрошення слабких і не здатних протистояти позиціям антагоністів, а натомість з'являються такі, які з власної ініціативи або з власних інтересів діють на боці або негативних, або позитивних сил. Помітно стали переважати п'єси, у яких системи конфліктів будуються за принципом мультиполярності, а в самих конфліктах повністю домінують проблемно-тематичні блоки й максимально стислі сюжетно-подієві аспекти. Значно частіше й вільніше драматурги зазначеного періоду користуються різноманітними способами ескалації та ретардації загального процесу розвитку подій творів.

Серед усієї кількості переплетінь окремих сюжетних ліній помітно розмежовуються такі, що складають справжні зіткнення колізійного (рідше – міст офо) характеру, і такі, що є зовсім незначними й необов'язковими, нерідко виступають у ролі своєрідних спайок між зіткненнями та подіями. А ті з них, котрі породжують і несуть у собі напругу конфліктогенного порядку, виражені складовими як основних, так і другорядних чи фонових поєдинків.

Сюжетні лінії, фабули, сюжети п'єс загалом також урізноманітнюються й увиразнюються: десь вони стають чіткими й прозорими (у трагедіях), а десь – розпливчастими (у водевілях, жартах, шутках).

Особливо вагомими й актуальними видаються проблемно-ідейні та естетично-пафосні аспекти й навантаження творів. Саме в 40–50-х мі. ХІХ мі. українські драматурги почали активно виходити на масштаби загальнолюдського мислення, занурюватись у глибини суто філософського світобачення.

4.3. Поетика загального компоювання твору української драматургії першої половини XIX ст.

Л. Нірьо в праці «Про значення композиції твору» (1977) стверджував, що композиція твору – *«це самостійна і змістовна система поєднання всіх елементів твору»* [229, 150]. В. Халізов відзначив, що *«до слова «композиція», яке застосовується у літературі, синонімічні такі слова, як «конструкція», «компоювання», «організація»»* [358, 118]. П. Паві в «Словнику театру» наголошував на тому, що *«теорію драматичної композиції можна створити тільки за умов функціонування описових, а не нормативних принципів системи, а також їхнього достатнього узагальнення та специфічності з урахуванням у них усіх ймовірних видів драматургії»*, за особливостями компоювання можна простежити *«зміни у погляді, техніку маніпуляції поглядами та словами дійових осіб, а також структурні принципи презентації дії»* [238, 226].

Звичайно, процес поєднання літер у слова, слів – у словосполучення, словосполучень – у речення, речень – в абзаци, реплік – у монологи, монологів – у монологічні єдності, діалогів і полілогів – у діалогічно-полілогічні конструкції, а їх – у яви є тією первісною стадією процесу компоювання тексту, без урахування якої дійсно не можна виявити й вивчити ні «зміни» в поглядах дійових осіб, ні «техніку» авторського «маніпулювання» цими поглядами, ні багато інших особливостей процесу авторського текстотворення. Але все це виявляється й вивчається в царині мікропоетики – саме там і розглянуто основні прийоми й способи поєднань найважливіших і визначальних текстуально-сміслових деталей, елементів, компонентів, аспектів, адже всі (чи хоча б усі основні) авторські або стильові фактори й особливості складають те, що прийнято називати «внутрішньою композицією» твору (Н. Ніколіна), а ми назвемо її «синтагматичним компоюванням» (компоюванням складових мікропоетики) тексту. Поєднання як процес послідовного вияву й розкриття або творення окремих рис і характерів дійових осіб, як процес протиставлення, зіставлення, гармонювання й дисгармонізування характерів різних дійових осіб

(передовсім характерів героїв та антигероїв), як такий же процес поєднання сюжетних ліній і їхніх переплетінь у фабули й у сюжет взагалі, поодиноких зіткнень (колізій) – у конфлікти, конфліктів – у системи конфліктів, подій – у подієві ряди й т. мі. – це вочевидь структурування основних складових (парадигм) змісту, а отже, й макропоетики, що також варто віднести до «внутрішньої композиції» (макропоетики). Загальна, або власне композиція (як процес своєрідного стратегічного компонування найбільш значних аспектів чи блоків змістоформ п'єси – яв та актів однієї п'єси, а також двох і більше п'єс – у п'єси-логії) вносить принципові зміни в жанрово визначальний пафос твору, у принципові зрушення світоглядно-суспільних та інших позицій як основних дійових осіб, так і самого драматурга, котрий іноді так перекомпоновує п'єсу, що в останньому варіанті перш за все композиційних переробок вона стає фактично іншим твором. Якщо вияв і вивчення процесу складових та функціональних особливостей мікро- та макропоетики здійснюється перш за все в процесі рецепції та поетапної інтерпретації тексту й змісту п'єси (як і твору будь-якого іншого виду літератури), то поетику компонування п'єси взагалі варто вивчати лише після осмислення всього твору – тільки тоді можна зрозуміти вищу мету й змістово-пафосну завантаженість і доцільність, художньо-образну виразність, цілісність чи розірваність, дискретність і т. мі. загальної картини світу, суспільства – змістоформу того, що репрезентував автор усім своїм твором.

Та чи не найважливішими факторами й особливостями (складовими) поетики компонування п'єси взагалі є перш за все змістово-формальна значимість і функціональність мотивів та способів, а особливо – наслідків компонування важливих складових міст форми п'єси в художньо-естетичну, часопросторову, процесуально-дієву єдність або цілісність причинно-наслідкових детермінант, домінант тощо.

При всьому цьому прийоми й способи суто композиційного увиразнення пафосу або загострення трагізму чи комізму варто виявляти не стільки в самих характерах дійових осіб і в змісті їхніх монологів, діалогів, полілогів, не в конструкціях цих прийомів і навіть не в самих конфліктах, а перш за все в

композиційних можливостях і функціях цих явищ, тобто в тому, чи справді окремі дійові особи (або їхні потужні характери) поєднують своєю активною участю й стимулювальними зусиллями події яв та актів (дій) п'єси; чи дійсно вони генерують наскрізні ідеї або тенденції в процесі розвитку подій, чи формулюють ті концепції окремих яв і актів п'єси, які сприяють перетворенню п'єси в ту єдність або цілісність, про яку щойно йшлося. Тими чи іншими функціями komponування твору драматургії взагалі, але передовсім одноактівок, можуть наділятися авторами й інші складові макропоетики, рідше – мікропоетики. Так, проблемно-ідейні тенденції чи цілеспрямованість мислення й мовлення дійових осіб, цілісність системи конфліктів і міст оф рядів можуть виступати в ролі наскрізних мотивів, процесів, явищ, так чи інакше єднати характери, колізії й процеси як окремих яв, актів, так і п'єси в цілому, поєднуючи яви в акти, сцени – у дії, окремі п'єси – у п'єси-логії.

Особливі функції komponування п'єс на історичні теми (а особливо історичних п'єс) виконують детермінанти самих історичних подій і процесів, такі історико-часові й процесуально-визначальні чинники, які визначають і послідовність усіх (або хоча б усіх основних) подій твору, логіку еволюційно-історичних процесів і формування характерів дійових осіб, загальні закономірності розвитку й наслідків суспільних міжнародних, міжнаціональних, міст форми о та міжособистісних протистоянь і поєдинків.

Систематизація характерів дійових осіб не лише поєднує (часом дуже різнотипні) конфлікти твору, а й сприяє цілісності як окремих частин, так і всієї п'єси взагалі. Отже, виходячи саме з такої, найзагальнішої схеми поетики komponування твору драматургії, далі визначатимемо й самі зв'язки між основними (наймасштабнішими) парадигмами міст форми п'єс, й основні властивості цих зв'язків, а значить, й основні особливості поетики загального komponування творів української драматургії першої половини XIX мі. На відміну від багатства й важливості функцій мікропоетики, особливо макропоетики, поетика komponування п'єси може свідчити ще й про ступінь уміння драматурга бачити зображене (особистість, родину, рід, клан, громаду,

етнос, націю, народ, суспільство, людство або й світ у цілому) перш за все «в ролях», в особах, тобто у формах справжніх діючих художніх моделей, у тому, наскільки цілісними видаватимуться ці картини-моделі читачеві й глядачеві, наскільки вони сприйматимуться природними й життєво достовірними чи хоча б правдоподібними. А це значить, що найважливіші висновки про поетику komponування можуть стати й одним з визначальних критеріїв оцінки загального світобачення драматурга, а також уміння глибоко й багатогранно усвідомлювати всі або хоча б основні погляди, характери та ситуації зображеної в п'єсі спільноти людей, бачити й зображувати всіх і все «з середини». У цьому плані навіть основні параметри й характеристики поетики komponування української драматургії першої половини ХІХ мі. постають дещо не такими, якими ми їх уявляли.

Так, уже в «Наталці Полтавці» І. Котляревський начебто не зовсім міст оформив скомponував яви в обох діях: у першій їх сім, у другій – одинадцять. Проте, саме така кількісна міст оформи ог використана автором для того, щоб основний наскрізний конфлікт твору між Терпелихою та її дочкою став не тільки віссю всього твору, а ще й був по-особливому навантаженим: спочатку його розвиток має бути всебічно й ґрунтовно детермінованим та підготовленим, а в другій дії наскрізний конфлікт як вихор втягує й заплітає навколо себе й усіх дійових осіб, й усі їхні аргументи й контраргументи – увесь хід подій. Ось тому цей конфлікт став основним засобом komponування твору. І врешті-решт сам процес зміни в співвідношенні протидіючих сил ліг на долю яв, що увійшли до другої дії. А так звані «середні» яви (восьма, дев'ята) другої дії міст оформи таким чином, щоб скоротити відстань від кульмінації до розв'язки komponувального конфлікту п'єси. Вторинно-паралельний поєдинок між Наталкою й Возним з точки зору його композиційних функцій виглядає менш динамічним, бо й сам його ініціатор Возний і в першій, і в другій дії був настільки невпевненим, що мусив звертатися за допомогою і до матері Наталки, і до Виборного, які швидше загострювали цей поєдинок.

Крім того, у першому акті І. Котляревському вдалося зробити розстановку

протидіючих сил дуже цікавою, показати їх протистояння й вивести наскрізний характер Наталки зі стабільною рисою стійкості, яка врешті-решт стає прискорювачем кульмінації розвитку конфлікту п'єси.

Тобто навіть одна риса характеру також стає по-своєму єднальною й спонукальною для рішучих вчинків основних дійових осіб п'єси. Наталка стала об'єднуючою для всіх дійових осіб п'єси, навіть тоді, коли з'явився Петро.

До всього того, послідовне розгортання подій п'єси дуже добре поєднує й різноманітні позиції, й принципово відмінні мотиви, тобто сповна дотримана нормативна схема жанрової архітекtonіки п'єси. Характер Наталки, концентруючи змістову значущість п'єси, скріплював й інші елементи форми твору драматургії (монологи, діалоги – у діалогічні конструкції тощо). Та й деякі деталі тексту п'єси, зокрема особистісне мовлення й жестикулювання дійових осіб, драматург так komponував, щоб надати ефекту перлокутивності. Компонувальні функції здійснюють і основні сюжетні лінії та фабула, але саме вони дуже довго (упродовж першої і на початку другої дій) тримають сюжет скоріш у відцентровому, аніж концентричному стані. І тільки в кінці другої дії автор упорядкував структуру сюжету й наділив її деякими функціями komponування основних колізій і подій твору.

Компонувальні функції в одноактівках І. Котляревського «Москаль-чарівник» і В. Гоголя-Яновського «Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені москалем» виконують ті основні фактори міст форми, які поєднують яви: суто водевільні наскрізні інтриги, нашарування переважно штучних і здебільшого безглузвих ситуацій тощо. Так, у «Москалі-чарівнику» майже всі одинадцять яв містять у собі почергові й досить послідовні описи поведінки дійових осіб Тетяни, Финтика, Москаля, Михайла. І хоча самі по собі описи різні, але автор уживає цей прийом як наскрізний, поступально-послідовний, що сприяє структурній цілісності твору. Подібний ланцюг переважно умовно-імітаційних дій і вчинків учасників конфлікту також по-своєму впливає на таку ж умовну цілісність дрібних і здебільшого наївних до безглуздя подій.

Подібні ознаки поетики komponування спостерігаються і в п'єсі В. Гоголя-

Яновського «Простак...», але там автор обійшовся лише ланцюжком дріб'язкових зіткнень дійових осіб, випадковістю основних ситуацій майже кожної яви твору.

Зовсім по-іншому виглядає ситуація з поетикою komponування комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе». Тут діє така наскрізна дійова особа (Пустолобов), яка з'являється в яві дев'ятій другої дії, але упродовж усієї п'єси об'єднує всіх дійових осіб навколо себе. Більше того, Пустолобов активної участі в конфліктах не бере (частіше деякі дійові особи почергово діють або нібито під його впливом, або під впливом розмов про нього, або в розмові з ним безпосередньо), проте композиційні функції цієї дійової особи помітні – Пустолобов цементує події всіх без винятку яв, тобто концентрує і сюжет, і змістоформу твору – від нагнітання жаху на дійових осіб від самої звістки про приїзд *«его превосходительства или мист оформ»* до повного його викриття, а з ним – і вад життя *«уездного городка»*. По-своєму єднає всі події твору й постійне наростання напруги від наближення реально можливої відповідальності чиновників за все скоєне більше перед *«его сиятельством»*, ніж перед державою. Єднально-композиційними функціями наділив драматург і наскрізний прийом самовикриття чиновників різних рангів і навіть жінок, яскраво виражену типологізацію суто провінційного діалогічно-полілогічного спілкування більшості дійових осіб з обов'язковим урахуванням справжнього й показового «чиноуклінства». Фактично всі події розгортаються навколо загальносупільного фарсу під назвою «вибори», прикрашеного багатьма семантичними ланцюжками такого типу: *«балатировка»*, *«десять голосов счетом»*, *«единодушное голосование»* тощо. Але на цей раз розкривається той загальнодержавний принцип, відповідно до якого функціонувала тодішня держава і який справді єднає всіх і все: *«Заправлякин. ...выбор предводителя, от предводителя зависит назначать меня письмоводителем, а от меня зависит достоинства ваши возвести на степень и вечно, навсегда титуловать вас: ваше благородие»* [136, 100]. Драматург, побудувавши всі події твору на думках і вчинках тільки негативних дійових осіб,

надав тим самим і максимальної сконцентрованості сюжету, а отже, й цілеспрямованості уваги реципієнтів на композиційно-наскрізному прийомі твору – викритті вцент зіпсованої моралі тогочасного дворянства.

Компонування комедії «Турецкая шаль, или Так водится» Г. Квітка-Основ'яненко здійснив шляхом використання досить виразних прийомів і факторів. Так, усі основні сюжетні лінії, колізії, події ряди, відверті чи приховані мотивації більшості вчинків дійових осіб «нанизуються» лише на один тематичний стрижень – на гонитву провінціалів за модою тогочасного переважно столичного дворянства, а міст оформи деталлю став предмет жіночого туалету «турецька шаль». І знову автор прикрашає твір відповідним лексико-семантичним ланцюжком: «*франтить*», «*достоинство товара*», «*купить обновочку*» тощо.

Центральний поєдинок Шельменка й матері-одиначки Степаниди в комедії «Шельменко – волостной писарь» виконує основні компонувальні функції. Але найважливішу роль тут відіграє, може, не стільки сам цей конфлікт, скільки характер і зокрема така риса характеру Степаниди, як стійкість і вміння доводити розпочату справу до кінця – це вона провела її, сільську жінку, крізь ряд болючих чиновницьких установ і тим самим скомпонувала всі тривоги й радощі, всю зневагу до неї канцеляристів. Не менш важливу роль у компонуванні більшості подій твору відіграв характер шахрая Шельменка, адже це з його волі жінка вимушена була дійти аж до самого губернатора.

У комедії «Ясновидящая» Г. Квітки-Основ'яненка назва вказує на особливі здібності людини й вірогідність того, що саме ця людина може бути тією наскрізною дійовою особою, яка буде поєднувати всі (або хоча б усі основні) події п'єси.

Справді, саме ця авторська інтенція реалізується в тому, що здібності Євгенії (хай і вдавані) від початку й до кінця твору привертають особливу увагу й наївних та довірливих дійових осіб, і тих, хто по-іншому зацікавлюється шахрайством антигероїні, й, звичайно, реципієнтів.

На жаль, остаточні висновки про прийоми й способи компонування

незакінчених п'єс Г. Квітки-Основ'яненка («Купала на Івана», «От так ти москаля одури!» та «Скупой») зробити не можна, оскільки в цих п'єсах відсутня остаточно визначена система характерів дійових осіб, сюжетних ліній і зіткнень.

«Оновлені» до невпізнанності способи мислення дійової особи, а не стільки сама дійова особа, досить специфічно komponують усю систему, на перший погляд, виключно дріб'язкових подій комедії «Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» Р. Андрієвича. Цей новий спосіб мислення ґрунтується на тому, що багатий хutorянин Провінціаленко після того, як побував у Москві, вирішив змінити увесь свій побут. Саме ці панські «витребеньки» складають і сюжетну основу п'єси, і низку сміхотворних ситуацій, і систему огидних наслідків нововведень Провінціаленка. На думку П. Хропка, драматург *«виявив майстерність у komponуванні матеріалу п'єси. Безперечним успіхом у цьому плані стало те, що в невеличкому етюді показано не тільки впровадження в життя примх пана, а змальовано вже й перші наслідки нововведень»* [375, 41].

Система характерів, особливості протікання конфлікту в «Чарах...» К. Тополі вказують на те, що цей твір належить до п'єс з «ігровими моделями дії», тобто це такі п'єси, у яких переважає «ігровий спосіб дії». А тому саме в зазначеній п'єсі інтригово-ігрове начало й стало найважливішим засобом авторського komponування: від сцени першої (*«Въ воскресный день, вся деревенская молодёжь, міст о въ Жидовской корчмъ...»* [326, 1]) до сцени другої (*«...слышень былъ шумъ на деревнѣ – какъ знакъ гулянья молодеческаго на улицѣ»* [326, 24]). Деякі композиційні функції виконують і прийоми ретардації, з допомогою якої автору вдається помітно й ефективно регулювати темп розвитку сюжету та подій твору, зокрема включена до сцени другої розповідь Пінчука про відьом та до сцени третьої візуалізація обряду ворожіння.

Композиційну контрастність, протистояння характерів Шпака й Скворцова (комедія Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик») оновлює Шельменко – саме він виконує роль посередника, урешті-решт не лише гармонізує стосунки цих двох дійових осіб, а й фактично стає творцем усіх основних колізій і подій,

чим їх і поєднує. Усі яви п'єси наснажені подіями, які міцно сплітаються в один подієвий ряд. Характер Шельменка денщика перегукується з характером Труффальдіно із Бергамо з комедії Карло Гольдоні «Слуга двох господарів» (автора трактату «Про драматичну техніку», 1753, про зміст цього трактату мова йшла у першому розділі дисертації), яка була написана майже на сто років раніше за комедію Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик». Та й такі риси характеру Шельменка, як хитрість, здебільшого удаваний оптимізм, винахідливість та мі., проявляючись на всіх рівнях його свідомої діяльності, також по-своєму цементують твір.

В «українській опері» «Сватання на Гончарівці» цей же автор досить надійно й послідовно дисгармонізує й водночас компонує переплетіння сюжетних ліній, поодиноких зіткнень і систему складових основного й другорядного конфліктів. При цьому особливої компонувальної значущості набуває саме дотримання сутності й процедури заключного обряду-сватання, адже він не тільки «узаконює» істинність усіх інших попередніх діалогічних дійств як елементів та етапів розвитку конфлікту й подій твору взагалі, заплітаючи й затягуючи все те в один «подієвий вузол» твору.

Але найпотужнішим джерелом доцентрового тяжіння всіх окремих складових і всього ланцюга міст форми ог звичаєво-обрядових дійств є ментальність українців, довіра до щирості людей, котрі ці дійства здійснюють. Так, навіть «*отставной солдат*» Скорик, який за десятки років служби в армії мав би все й забути, запевняє Олексія: «*Знаю, знаю весь обряд, / Дело всьо звезду на лад*» [137, 34].

У назві «*первописної опері*» С. Петрушевича «Муж старий, жінка молода» прийоми й способи компонування застосовуються фактично ті ж самі, що і в п'єсах І. Котляревського «Москаль-чарівник», В. Гоголя-Яновського «Простак, або Хитрощі жінки...», проте основним єднальним елементом усієї міст форми п'єси виступає не лише невірність молодій дружини старому чоловікові, а скоріш така риса її характеру, котра визначила й поведінку цієї жінки, й ставлення коханця до неї самої. Остання репліка Жовніра звучить виразно,

однозначно й налаштовує реципієнта на єдиний висновок, активізуючи увагу реципієнта саме на цій особливості компонувального елемента:

Жовняр (виходить і співає):

Чи на селі, чи то в місті

Не вір нігди ти невісті,

Бо та хитрий розум має,

Сто раз на день ошукає [351, 376].

На відміну від принципів і способів компонування п'єси «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, у п'єсі «Любка, або Сватання в с. Рихмах» П. Котляров діє дещо по-іншому – основні компонувальні функції він відводить не міст оформи ого звичаєво-обрядовому дійству і зокрема сватанню, а низці тих подій, які не є послідовними й логічними, а централізуються таким концентрично вибудованим сюжетом п'єси, котрий єднає весь її подієвий ряд.

П. Котляров, як і К. Тополя в п'єсі «Чары...» не використовував ні єднально-наскрізних характерів, ні системи колізій чи конфліктів. Він, як і деякі його попередники, загальну досить конфліктогенну ситуацію створював з окремих, здебільшого незавершених конфліктів і напружених подій, з'єднуючи їх то елементами (фрагментами чи сценами ворожіння), то прийомами ретардації загального процесу розвитку подій п'єси. До того ж, розвиток сюжету затримується надовго тим, що автор подає занадто розлогі описи сцен ворожіння Циганки й Любці, і Грицеві (чого в українській драматургії зазначеного періоду ще не спостерігалось). І лише в четвертій дії П. Котляров дуже стисло подав сам обряд сватання, проте він не отримав тут такої значущості, як у п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці».

У «Чорноморському побиті» Я. Кухаренка винахідливість, активність Марусі, яка категорично заявила матері, що ні за кого, крім Івана, не піде, прискорюють кульмінацію п'єси. Ці риси характеру дівчини поєднали низку подій твору, посприявши розв'язанню ряду безвихідних ситуацій, у яких опинилась не тільки Маруся, а й інші дійові особи, зокрема знеславлена старим козаком Кабицею дівчина Кулина. Маруся діє рішуче, продумано, а головне –

залучає до своїх планів інших дійових осіб, зокрема сотника Тупицю.

Використані С. Писаревським народне гуляння на Івана Купала й весільне дійство до композиції п'єси «Купала на Івана» помітно затримують розвиток конфлікту п'єси. До того ж драматург вдало скористався й кількома «умовно-ігровими» й «міст оформиого» моделями дії. Саме «ігровий» спосіб розвитку дії п'єси автор застосував найбільш оригінально, часом перевантажуючи твір сторонніми ігровими сценами й епізодами, у масі яких губляться характери деяких дійових осіб.

Наприкінці 30-х років XIX мі. в українській драматургії компоновальні функції перебирають на себе далеко не позитивні характери, як, наприклад, у «драматичних сценах» М. Костомарова «Сава Чалий» – Ігнат Голий. Саме Ігнат уже на початку сцени першої дії першої порушив тему «ізрадників» у козацькому стані у формі кількох реплік полілогу. Він же наштотхнув Саву на думку піти служити польському королеві: «Ігнат. *Тільки Конецпольському сказати – зараз дасть війська, і будеш гетьманом!..*» [161, 177], і саме він підбурих козаків на вбивство Сави. Усі дії та вчинки Ігната вмотивовують нібито цілісність п'єси, проте той факт, що Ігнат просто мстить Саві за те, що Катерина обрала саме Саву, пояснює контрастність стосунків між побратимами.

Ситуація розігрування, заздалегідь запланована Настею та Сумасводом, спрямована на те, щоб «провчити» її чоловіка Потапа, фактично об'єднує всі подій п'єси «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка. А наявні у творі випадковості й неймовірності сюжету націлені драматургом на постійній інтерес реципієнта і до безперервного розгортання дії, і до прихованих мотивацій кожного нового комедійного випадку з Потапом, і до техніки розігрування:

Сумасвод. *Ось сядь тут, у куточку, та й квокчи, поки я зіллячка зварю та напою тебе. Чи вмієш же кудкудакати?*

Потап. *Не хитра штука! Уміємо! Швидко ж ти вернешся?*

Сумасвод. *Та от зараз і прибіжу Сідай же, сідай...*

Потап (усевшись). *Квок... Квок... Кудкуда... Кудкуда...* [137, 282].

Отже, різні елементи й компоненти змістоформ п'єс 30-х мі. XIX мі.

виконували компонувальні-єднальні функції: від загальної архітектоники п'єси, послідовності та взаємозв'язку яв, дій п'єси, внутрішньої поєднаності ситуацій і подій до яскраво виражених єднально-наскрізних характерів героїв чи антигероїв. Драматурги зазначеного періоду успішно послуговувалися й такими композиційними прийомами, як прискорення та ретардація процесу розвитку подій, «композиційне кільце», композиційна контрастність, а також умовно-ігрові й візуально-ігрові моделі.

На початку 40-х мі. XIX мі. в поезиці компонування української п'єси подібні функції продовжують виконувати ті ж самі наскрізні характери, різні типи зв'язків: від просторово-часових послідовностей до гостро-суперечливих протистоянь. Так, у п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка «Щира любов, або Милий дорогше щастя» весь подієвий ряд централізує й цементує наскрізний, стійкий і визначний характер Галочки, навколо якого об'єднуються і решта дійових осіб, і події всіх п'яти дій – жодної яви, жодної дії драматург не залишив без роздумів і рішень Галочки. Вона формулює свої думки у всіх формах спілкування дійових осіб – у монологіях, у діалогах. Тобто для цієї п'єси характерною є й внутрішня фокалізація, тобто послідовне використання точки зору наскрізної дійової особи майже на всі події п'єси, адже вона бере в них безпосередню участь. Усі подальші події п'єси розгортаються за сценарієм Галочки: *«Господи, дай мені силу докінчити, що я думаю!.. Нехай побачить, як кріпко його любила!»* [137, 212].

Ю. Луцькій у монографії «Драматургія Г. Ф. Квітки-Основ'яненка і театр» указував на те, що водевіль «Стецько, завербований в улани» *«композиційно вмотивований»* [194, 74]. До сказаного можна додати лише те, що ця «шутка-дивертисмен» була призначена, очевидно, для розваги реципієнта, а тому й композиція твору базується лише на «візуально-ігровому» способі досить умовних колізій, а не на стійких і стабільних принципах.

Саме тому майже всі події твору супроводжуються легкими танцями, співами, різноманітними пританцюваннями більшості дійових осіб і самого Стецька. З одного боку, випадковостями, а з іншого, – добре продуманою й

організованою грою komponуються фабула й сюжет авантюрної інтриги Г. Квітки-Основ'яненка «Мертвец-шалун». Гранична й постійна динаміка перипетій кожної яви поєднує їх в один міцний подієвий ряд, тобто основна komponувальна функція належать і стабільній динаміці перипетій, і постійній напрузі суцільної інтриги, від якої залежать фактично всі несподіванки й раптові зміни в житті більшості дійових осіб. Авантюрні плани головного інтригана Бистрова, безсумнівно, сприяють цілісності розгортання всіх основних дій твору. Крім того, усі хитросплетіння сюжетних ліній, колізій, конфліктів і подій автор поєднує відповідно до розробленого вже його попередниками «принципу ланцюжкових зв'язків».

Основні komponувальні функції виконує перш за все подієвий ряд п'єси Г. Квітки-Основ'яненка «Вояжери». Там лише на перший погляд між кількома подіями начебто немає прямих і очевидних (окрім досить примітивного наскрізного характеру Афоньки) причино-наслідкових зв'язків, проте через усі три дні й епілог проходить наскрізна тема, сутність якої полягає в прагненні дрібних поміщиків за будь-яких умов побувати за кордоном. І кожного дня під час перебування їх у трактирі драматург уводить усе нових і нових вояжерів, які дедалі більше стають схожими один на одного. Тобто три дні централізують сюжет, з'єднуючи події кожного дня в один «подієвий вузол». А все це разом спрямовується драматургом на безпощадне висміювання захоплень панів-провінціалів іноземщиною.

Окрім цього, названа наскрізна дійова особа Афонька, котрий незміно й постійно спостерігає за поведінкою та роздумами «вояжерів» упродовж усіх трьох днів, також по-своєму об'єднує всіх, виступаючи «коментатором» до структури дії п'єси. А той факт, що п'єса починається й закінчується участю тих же дійових осіб, свідчить, що драматург застосував такий прийом як композиційне кільце.

П'єса М. Костомарова «Украинские сцены из 1649 года» складається зі «сцени-майдану», чимось схожого на «віче», на якому ведуться перемовини між керівниками України й посланцями Польщі. Увесь подієвий ряд сцени першої

будується в основному з хорового співу та виступу Хмельницького, а сцена друга – це такий суцільний діалог груп перемовників, який досить швидко переростає в надзвичайно гострий полілог між різносторонніми й озлобленими людьми, котрих об'єднують хіба що їхня взаємна неприязнь і непоступливість. І все-таки komponує репліки-виступи перемовників позиція Хмельницького – жити двом народом мирно й рівноправно, не ображаючи один одного. Тобто знову маємо схему такого komponування твору, сутність якого полягає в наявності й активній діяльності основного і в той же час наскрізного діяча зі стійким і багатогранним характером.

У «трагедії» «Переяславська ніч» М. Костомаров скористався прийомом такого композиційного контрасту, за допомогою якого вдалося згармонізувати характери двох дійових осіб, яких спочатку не можна було навіть примирити (священника Анастасія й Чужестранця – пізніше Лисенка), але біль від зневаги та жорстокості поневолювачів і перш за все бажання звільнити народ стали основними об'єднувальними факторами. Тут автор скомпонував твір з допомогою тепер уже двох наскрізних дійових осіб з різними характерами, на основі далекоглядної й масштабної ідеї, у формі вияву загальнолюдського гуманізму, що разом породило справді високохудожню цілісність і єдність п'єси.

Структура п'єси К. Гейнча «Поворот козаків з Трапезунда» komponується автором із декількох (як мінімум із трьох) часових шарів: свідченням наявності минулого є спогади старого козака Оришка про давні події, теперішній час домінує впродовж усієї міст оформи п'єси, а майбутній – у формах мрій, сподівань молоді й упевнених передбачень людей досвідчених. Але відсутність стійкої та логічної послідовності подій твору постійно розкриває часову цілісність і характерів та колізій, і системи конфліктів та міст офо ряду.

Таким чином досягається ефект «інверсійного монтажу», суть якого полягає в тому, що відбувається ніби «накладання» одного часового шару на інший. Реципієнт сприймає ніби два часових виміри одразу: один – той, у якому герої п'єси діють зараз (основний художній, сценічний час), та інший – той, у якому постають події, про які згадує дійова особа. Така часова організація дії в

п'єси вказує на те, що це «п'єса з монтажною композицією», тобто з таким поєднанням подій, при якому очікуване повернення козаків із Трапезунда виконує своєрідні функції компонування.

Щодо особливостей композиції уривку п'єси «Никита Гайдай» Т. Шевченка, то тут знову ж таки робити будь-які висновки не варто, оскільки події п'єси лише розгортаються з дії третьої.

У п'єсі Т. Шевченка «Назар Стодоля» спочатку функції компонування виконує вербальний, а потім і дієвий поєдинок полковника Хоми Кичатого та його дочки Галі. Навіть тоді, коли цей конфлікт нібито розв'язано й ця асиметрична пара почала начебто набирати ознак симетричності, навколо них еднаються всі основні події твору. По-своєму об'єднує сюжет п'єси й Стеха, але ця дійова особа, граючи роль майже постійного медіатора, іноді доходить до того, що, притлумлена гостротою деяких зіткнень, стає просто вибуховою й небезпечною, а подієвий ряд будується на межі зламу трагічного.

До компонування твору залучаються автором й інші дійові особи. Так, товариш Назара Гнат Карий, намагаючись якомога довше словами гармонізувати стосунки між Кичатим і Назаром, приходиться до висновку, що треба діяти шаблоною.

І все-таки саме конфлікт доньки з батьком з'єднує всі події п'єси в один «подієвий вузол», сприяє складанню тем у тематику, а проблем – у систему проблематики, з допомогою якої автору вдалося дуже майстерно передати цілісність життя основних станів тогочасного суспільства. Традиційно автор використав основні прийоми поетапного компонування: дегресію (Стеха «*шалит с козаками*» [388, 45]), прискорення розвитку подій тощо.

У п'єсі «Кремуцій Корд» М. Костомаров зробив характер і саму постать героя наскрізною, використав такий компонувальний прийом, як «композиційний контраст». Завдяки прийому «композиційного контрасту» автор зумів не лише пов'язати всі ряди колізій і подій, а зіставити й порівняти окремі історичні епізоди та події в такий нерозривний потік часу, який (у свідомості історика й поета Сатрія) найоб'єктивніше судить істориків, правителів:

«...обман, міст оформ воцарились на месте міст о добродетелей!» [161, 300]. Такі й подібні думки та ідеї історика, контрастуючи з офіційною політикою римського імператора Тиверія, централізують сюжет і з'єднують майже всі складові міст форми твору в один подієвий вузол. При цьому зміст кожної з дій п'єси подається у формі діалогу героя з групами його вимушених, прихованих і відвертих противників. Тож і в кульмінаційні ситуації («п'єси-засідання») Кремуцій Корд постає один проти всього сенату. Усе це також сприяє цілісності твору. На думку А. Голькара, *«спостерігається тенденція до організації дії на основі розвитку раціонально-логічних зв'язків і переходів»* [91, 7].

У «Бувальщині...» А. Велісовського сюжет наповнений випадковостями. Кумедні випадки об'єднують навколо себе сюжетні лінії й усіх дійових осіб. При цьому авторські акцентуації стають усе більш помітними й починають відігравати компонувальні функції, особливо в останніх явах п'єси, де відбуваються кульмінація і розв'язка основного конфлікту між матір'ю та пасербицею. Тобто поетапне компонування посилює компонувальні функції основного конфлікту.

Приблизно такий принцип компонування характерний для «шутки» В. Дмитренка «Кум-мірошник...», де випадкова ситуація, що трапилась між кумами, розвивається й розв'язується за відомим принципом «ігрової моделі дії».

Про поетику компонування уривку І. Бужаненка «Бандурист» робити остаточні висновки не варто, оскільки це лише уривок. Проте сюжетно-подієвий ряд навіть частини твору централізує звістка про те, що в матері-одиначки у жовніри забирають єдиного сина.

Випадок зі «знімченим» Юрком у комедії І. Наумовича «Знімчений Юрко» централізує й усі переплетіння сюжету, й увесь подієвий ряд твору, він же об'єднує навколо себе всіх дійових осіб. Проте пізніше з'ясовується й остаточно викривається, що то був не випадок, а новомодне (тобто досить поширене й навіть типове явище, яке вже зустрічалося у «Вояжерах» Г. Квітки-Основ'яненка) захоплення Юрка іноземщиною. До того ж, ще й комедійна інтрига цієї одноактівки відіграє певну структурно-композиційну роль

У п'єсі О. Духновича «Добродетель превышает богатство» ланцюг подій пов'язаний з родиною Многомава, у якій росте й виховується злюбива дитина Федорцьо. Саме на вихованні дитини автор робить акцент у п'єсі. Умови, причини, наслідки виховання Многомавів складають основний предмет розмови всіх діалогів п'єси. Драматург настільки централізував увагу реципієнта на наслідках виховання Федорця, що максимально скомпресував події в третій дії, вказавши на те, що *«случається по 10 годах міст оф»* [110, 127], а це у свою чергу порушило послідовно-часові зв'язки між елементами композиції, зробивши «стрибкоподібним» сюжет п'єси.

Така концентричність композиції п'єси в поєднанні з композиційним прийомом постійного протиставлення родини Многомавів іншим незаможним родинам тільки підкреслює її художню цілісність і єдність.

Одержимість (стосовно титулів і звань) і впертість як дві провідні й стабільні риси характеру дворянина Празноглавського у п'єсі О. Духновича «Головний тарабанщик» визначають роль дискретних композиційних одиниць у складі цілого. Чим настирливіше Празноглавський домагається високої посади, тим динамічнішим стає подієвий ряд твору. І ця динаміка стає своєрідним композиційним компонентом усього твору – увесь текст п'єси пересипаний лексемами «посада» й словосполученнями, пов'язаними з цією темою: *«честь не в чинах состоїть»*, *«годность і в чинах, і в титулах»* [110, 144–150] та мі. А в «українському міст офор» С. Руданського «Чумак» композиція має суто традиційні для жанру балади характер і ознаки нових поєднань досить натуралістичних подій та факторів із суто символічними й абстрактними роздумами. Так, поведінка Чумака, напружені життєві колізії надають композиції динамічності. А справді єднально-компонувальними виступають елементи суто гендерного світобачення – жінки й чоловіки в усіх ситуаціях не тільки виявляють своє ставлення один до одного, а й бачать світ по-різному.

Таким чином, більшість українських драматургів першої половини XIX мі. керувалися як концентричним, так і відцентровим і контрастним принципами komponування найголовніших аспектів міст оформ п'єс. Складові

міст форми творів поєднувалися (компонувалися) так, щоб їх об'єднував основний наскрізний характер, конфлікт і рідше – тема, проблема, ідея, він і централізував увагу й сутність усього процесу зародження й розвитку подій твору; або ті ж самі складові спочатку об'єднувалися в певні блоки чи вузли (концентри), а вже потім з них будувалась архітектоніка п'єси; або дійові особи поступово чи вже з самого початку розділялися на два табори, і вони аж до самої кульмінації (чи до розв'язки) розкривали цілісність процесу протистояння сил у різних блоках. Нерідко весь хід подій драматург об'єднував навколо того чи того звичаєво-обрядового дійства або циклу ситуацій, колізій, конфліктів і перепитій твору, які сповна природно впліталися в процес такого дійства, яке по суті виконувало всі основні компонувальні функції. Крім того, автори нової української драматургії, лише іноді зберігаючи ознаки віршованої п'єси, поступово наповнювали твори народними піснями й приспівками (з обов'язковим пританцюванням), які по-своєму «склеювали» окремі діалоги, сцени, переводили їх таким чином у розряд оперет і опер.

Помітний історичний поступ поезики компонування так само простежується в зміні десятиліть.

Так, упродовж 30-х мі. сюжетно-подієві ряди й вузли більшості п'єс поєднувалися на основі ще досить традиційних для творів народно-релігійної драматургії попередніх століть прийомів і принципів реальної послідовності часових змін і просторових зміщень, незрушної поступовості наростання гостроти подій тощо.

Поетику компонування творів української драматургії 30-х мі. автори помітно збагачують і шляхом удосконалення й урізноманітнення традиційних та винайдених ще у 20-х мі. засобів, прийомів, способів і форм (у цьому плані дуже показові п'єси про «шляхи» молодих і закоханих пар до міст форми ого «сватання») та застосування принципово нових (від способів наскрізного зацікавлення реципієнтів моментами новомодної містики «Ясновидящей» та ворожіння, які помітно децентралізують композицію, від наскрізного крутіїства й шельмування до уведення в процес розвитку подій твору такої дійової особи,

яка виконує медіаторські або коментаторські компонувальні функції). При цьому введені Г. Квіткою-Основ'яненком ще у 20-х мі. авторські композиційно-структурні форми діалогів і полілогів («п'єси-засідання», «п'єси-наради») у 30-х мі. розвитку ще не зазнали – це станеться лише в наступних десятиліттях.

У 40-х мі. до всього того додаються ще й такі «коментатори сюжетної дії» («Вояжери», «Чорноморський побит» та мі.), які не лише дають постійно-єднальні коментарі, а й здійснюють підсумкові оцінки, що вказують на єднально-наскрізні якості чи риси характерів більшості основних дійових осіб. Саме в цей час українські драматурги починають широко використовувати різні варіації прийому «композиційного кільця» («Вояжери»), «композиційного контрасту» («Сава Чалий», «Кремуцій Корд»). Проте в деяких п'єсах відчувається надмірне захоплення драматургів різними формами ретардації («Чары...», «Поворот козаків із Трапезунда»), а це помітно ослаблює і художню єдність, і структурну цілісність твору.

Про застосування прийомів повтору й опозиції драматургами в п'єсах 40-х мі. можна сказати приблизно те ж саме: коли такі прийоми вдало й доречно вмонтовуються не лише в структурно-сміслову художню цілісність, вони сприяють її зміцненню, а при зловживанні – ослаблюють.

У 50-х мі. в українських п'єсах намітився відхід як від доцентрової, так і концентричної композиції в цілому. Натомість став проявлятися потяг українських драматургів до скомпресованої подачі подій з таким своєрідним («стрибкоподібним») компонуванням усього сюжету, котре вочевидь порушувало послідовно-часові (а нерідко й просторові) зв'язки, але зосереджувало увагу на наскрізній проблемі чи ідеї й тим самим по-новому компонувало всі основні й найвагоміші складові міст форми твору.

Дослідивши процес творення найважливіших складових макропоетики творів української драматургії обраного періоду, можна з упевненістю сказати, що він набагато складніший, аніж ми його бачили й трактували донині.

Першим впадає в око той факт, що старанно й багатогранно вивчені попередниками основні й найтипівіші для досліджуваної драматургії системи

засобів, прийомів, способів основних змістоформ окремих п'єс ще можуть помітно поповнюватися.

Так, думки і твердження про те, що українські драматурги помітно замкнулися в рамках тематики з життя переважно сільських і провінційно-містечкових пластів населення, потребують деяких уточнень: І. Котляревський, розпочавши прекрасною п'єсою «Наталка Полтавка» про селян і міщан, спрямував увагу багатьох українських драматургів саме на найчисельніші верстви народу тодішньої України, але саме у творах на цю тематику автори пройшли колосальну відстань від вирішення проблем етикетно-побутового характеру з імовірними трагічними наслідками до бачення подібних житейських ситуацій у масштабах і вимірах суто психологічних у п'єсі С. Руданського «Чумак», котра замикала досліджуваний період. П'єси решти драматургів (Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова) переконують у тому, що їхні автори вже у 20–30-х мі. XIX мі. вийшли на загальносуспільне, міжнародне, міжконфесійне бачення українців крізь призму життя історичних постатей, визначальних історичних подій, світових процесів історії (М. Костомаров «Кремуцій Корд»).

Заглиблюючись у саму природу, причини, умови й мотиви формування окремих рис і характерів дійових осіб, українські драматурги цього часу майже кожного разу проникали в сутність їхнього буття в громаді й суспільстві.

Характери героїв та антигероїв більшості п'єс поступово перестають бути доступними й прозорими уже хоча б тому, що драматурги почали бачити не лише зовнішні міст оформи ог вчинків дійових осіб, а й впливи на поведінку особи її внутрішніх (часом дуже прихованих, не висловлених навіть у монологів) суперечностей і меркантильних чи духовних мотивацій. Чи не найпомітніше це виявилось в поведінці медіаторів, котрі у 20–30-х мі. частіше всього просто виручали героїв із трагічних ситуацій, а в 30–50-х мі. такі медіатори стали провокаторами, підбурювачами або й просто медіаторами-злотворцями, які переслідували егоїстичну мету (Маргарита Чорнодушкіна, Леонтій Якович, Стеха й інші).

Загалом у плані формування й становлення макропоетики української драматургії першої половини XIX мі. намітилось два основних періоди: 1800–1840 рр. та 1840–1850 рр. На першому етапі всі найважливіші фактори макропоетики (переважно народні й народнопісенні характери, дуже типові колізії та події, сюжети й сюжетно-фабульні сплетіння) нагадували спроби театрального маркування того, що відбувалося в реальній дійсності, й того, що зафіксовано в усній народній творчості, в інтермедіях, інтерлюдіях. Унаслідок цього з'являються вже відомі й принципово нові характери, сюжетні структури, системи та схеми визначальних і другорядних конфліктів та подієві ряди. І хоча формальні ознаки більшості складових визначальних конфліктів п'єс усе ще подавалися переважно в прямолінійних і відкритих зіткненнях дійових осіб, але нові типи характерів дійових осіб, які притаманні лише п'єсам окремих авторів, уже починали з'являтися. У системі характерів дійових осіб більшості п'єс стали простежуватися й нові схеми та розстановки сил як попарно, так і в цілому: то на початку п'єси деякі пари дійових осіб зіставляються симетрично, тобто кожен з двох має свою протиставлену особу, а в процесі розвитку конфлікту, особливо у фіналі п'єси ця симетрія або повільно, але принципово порушується, або навпаки, асиметричні пари врешті-решт гармонізуються.

Значно складнішими й довершенішими виглядають складові макропоетики. Передовсім на якісні зміни в суспільних стосунках і в конкретних умовах життя українські драматурги відреагували дуже помітною зміною в динаміці розвитку конфліктів і подій творів, стисканням етапів їхніх реверсій, помітним збільшенням учасників основних і другорядних (чи навіть фонових) конфліктів, виявами й розкриттями таких рис і типів характерів та поведінки антигероїв, які максимально увиразнили їхню закостенілість, здатність до відвертої мімікрії та принципових компромісів з метою залишатися «на поверхні». У п'єсах цього періоду починають зустрічатися такі конфлікти, у яких протистоять одна одній не дві чи три дійові особи, а значна кількість згрупованих осіб з дуже відмінними поглядами на вирішення соціальних, моральних і багатьох інших проблем.

Багатошарові, кумулятивні конфлікти, що почали з'являтися в попередній період, вимагали помітної мобілізації таких дійових осіб, інтелектуальні зусилля яких здатні вирішувати подібні конфлікти.

Отже, системи способів характеротворення, системи характерів, переплетіння сюжетних ліній, накопичення конкретних гострих і досить масових (за участю дійових осіб) колізій та поєднання їх у конфлікти, а також сплетіння конфліктів у тематично-проблемні блоки й вузли настільки ускладнювали й удосконалювали макропоетику як окремих п'єс, так і всієї української драматургії 40–50-х мі. XIX мі., що вона стала надзвичайно змістовною, багатою на форми виявів, особливо багатофункціональною й, до того ж, помітно мінливою (у бік тодішнього розвитку й удосконалення). У цьому плані показовим стає факт того, що багато конфліктів набувають дуже помітних ознак кумулятивності, й у той же час стають міцнішими спайки між тими колізіями, які їх складають. Ряди подій творів драматурги нерідко інкрустують багатьма різнотипними й різнофункціональними інтригами. Все частіше з'являються й зовсім нові типи характерів дійових осіб, котрі коментують хід і характер розвитку подій (Афонька з «Вояжерів» Г. Квітки-Основ'яненка), подають свій погляд на історію (Кремуцій Корд з однойменної п'єси М. Костомарова) й мі.

На зміну наївним і щирим, але зовсім неспроможним захистити навіть себе самих героям усе частіше приходять такі дійові особи, які захищають самих себе, свої інтереси й почуття інших. У стані негативних дійових осіб відбуваються не лише помітні зміни, а й чіткі розшарування на безпощадних і зажерливих міст оформ (з-поміж них домінують вихідці з низів) і на безвільних, але паразитично налаштованих дворян, котрі просто доживають свого віку. Загалом у ці десятиліття стали переважати п'єси, у яких системи конфліктів будуються за принципом мультиполярності точок зору й позицій дійових осіб. І в самих цих творах повністю починають домінувати проблемно-тематичні аспекти. Значно частіше й вільніше драматурги цього періоду користуються різноманітними способами прискорення й уповільнення (ретардації) загального процесу розвитку подій творів.

Серед усієї кількості переплетінь окремих сюжетних ліній і конфліктів з'являються такі, які впродовж твору сприймаються незначними, ніби й зовсім необов'язковими, бо не посилюють конфліктогенність поєдинків.

Досить вагомі здобутки продемонстрували українські драматурги усієї першої половини XIX мі. в галузі компонування найважливіших аспектів змісту й форми творів у достатньо завершені єдності або художні конструкції. При цьому вони керувалися принципами як доцентрового та концентричного, так і відцентрового та контрастного поєднання найважливіших компонентів міст оформ п'єс. Тобто найважливіші складові змісту й форми творів компонувалися так, щоб їх об'єднував (централізував) основний і в той же час наскрізний характер якоїсь дійової особи, конфлікт, рідше – тема, тематичний блок, проблемно-ідейний вузол та ін. Нерідко весь хід подій драматурги об'єднують навколо того чи іншого звичаєво-обрядового дійства (або краще циклу), тоді ситуації, колізії, конфлікти та й різноманітні перипетії твору сповна природно вплітаються в процес такого дійства, яке по суті виконувало всі основні компонувальні функції.

Поетику компонування творів української драматургії 30-х мі. автори помітно збагачують і шляхом удосконалення й урізноманітнення традиційних і винайдених ще у 20-х мі. засобів, прийомів, способів і форм (у цьому плані дуже показові п'єси про «шляхи» молодих і закоханих пар міст оформи ого циклу звичаїв і обрядів, особливо обряду «сватання») та застосування принципово нових – наскрізного зацікавлення реципієнтів моментами новомодної містики («Ясновидящая») та ворожіння («Чары...»), які лише зовнішньо децентралізують композицію.

При цьому введені Г. Квіткою-Основ'яненком ще у 20-х мі. авторські композиційно-структурні форми діалогів та особливо полілогів («п'єси-засідання» та «п'єси-наради» тощо) у 30-х мі. розвитку ще не зазнали – це станеться лише в наступних десятиліттях.

У 40-х мі. до всього того додаються ще й такі «коментатори сюжетної дії» («Вояжери», «Чорноморський побит» та мі.), які не лише дають постійно-

єднальні коментарі й підсумкові оцінки, а вказують на вирішальні, а отже, й єднально-наскрізні якості чи риси характерів більшості основних дійових осіб. Саме в цей час українські драматурги починають широко використовувати різні варіації прийому «композиційного кільця» («Вояжери»), «композиційного контрасту» («Сава Чалий», «Кремуцій Корд»). Проте в деяких п'єсах відчувається надмірне захоплення драматургів різними формами ретардації («Чары...», «Поворот козаків із Трапезунда»), які помітно ослаблюють і розвиток подій, і художню єдність, і структурну цілісність твору.

Про застосування прийомів повтору й опозиції драматургами в п'єсах 40-х мі. можна сказати приблизно те ж саме: коли такі прийоми вдало й доречно вмонтовуються не лише в структурно-сміслову художню цілісність, вони справді сприяють її зміцненню, а при зловживанні – ослаблюють.

У 50-х мі. в українських п'єсах назрів дуже помітний відхід від принципів доцентрової, концентричної композиції в цілому. Натомість став проявлятися потяг українських драматургів до скомпресованої подачі подій, з таким своєрідним («стрибкоподібним») компонованням всього сюжету, котре вочевидь порушувало і послідовно-часові (а не рідко й просторові) зв'язки, але зосереджувало увагу на наскрізній проблемі чи ідеї й тим самим по-новому компонувало всі основні та найвагоміші складові міст форми твору.

ВИСНОВКИ

Питання й проблеми поетики твору літератури й драматургії не нові і в той же час актуальні та складні уже хоча б тому, що вони порушувалися й вирішувалися тисячоліттями досить спорадично, а іноді й просто хаотично. Більше того, саме назва досліджуваного явища виникла в найдавніші часи, але «не розвантажувалася» змістовно дуже часто. Аналітично-хронологічний огляд цього складного й довготривалого процесу показав, що поетика літератури була не тільки багатою змістовно, якісно й особливо функціонально, була не лише своєрідним «посібником» із питань написання творів «мистецтва поетичного» й т. мі., а (справді синкретичною, фактично первісною) формою літературознавства взагалі, справжньою філософією словесних видів мистецтв: від пісень і поезій до сказань, від діалогів до тетралогій і т. мі.

Саме на цьому етапі творці поетики закладали й основи базових уявлень та понять всього майбутнього літературознавства, і вихідні тлумачення самої сутності, призначення основних родів і жанрів художньої літератури взагалі.

У часи Середньовіччя, Відродження та Просвітництва в царині такого, міст форми ог, літературознавства розпочали формуватися й виокремлюватися три основні складові вчення про літературу: первісні форми літературної критики та історії літератури, а також найбільш самостійної і узагальненої та найбільш розробленої галузі поетики взагалі – теорії літератури. За таких умов поетика почала сприйматися і як складова перших двох галузей літературознавства, і як самостійна галузь літературознавства.

Упродовж XIX і XX мі. (по суті все ще міст форми) теорія літератури розробляє ряд концепцій власне поетики як складової: лінгвостилістичну, історичну, структуральну та мі., тобто поетика почала не лише сприйматися, а й визначатися як складова і літературознавства взагалі, і перш за все – теорії літератури, саме тією її частиною, яка безпосередньо займається твором літератури. Так виникла необхідність вивчати принципово новий зміст, нові форми, ознаки та функції й саму нову сутність тієї складової

теорії літератури, об'єктом якої є твір цього виду мистецтва.

Разом з тим, при застосуванні до вивчення такої поетики системного підходу й розуміння поетики як системи і навіть системи систем, стали з'являтися думки про диференціацію поетики на мікро- і макропоетику. Але спочатку то були намагання й часом дуже вдалі спроби упорядкувати сам процес пошуків, унаслідок яких розрізнили поетику загальну (макропоетику) від часткових її варіацій.

Давно, й помітно відокремлено розроблялася й поетика komponування. А при поєднанні всіх цих складових прийшло уявлення про поетику як про систему і навіть як про систему систем, хоча кожна із цих складових інтерпретувалася нарізно і по-різному. Аналітичний огляд праць з питань поетики творів різних родів, видів і жанрів літератури приніс деякі несподіванки.

Так, виявлено, що діалогізовані твори з найдавніших часів і до кінця XVIII мі. тільки з багатьох причин писалися у віршованій формі, передовсім тому, що в такій формі авторські домислювання та ідеалізування й оспівування героїв сприймалися реципієнтами нібито найприроднішими (на цьому не раз наголошували Арістотель, Н. Буало. Ф. Прокопович та мі.), для цього й розроблялися міст оформи системи високої версифікації, для цього й остаточно поділено жанри драматургії на «високі» (трагедія, містерія і трагедія на історичну тему) і «низькі» (комедія, інтермедія та мі.), але вже з появою трактату А. Данте «Про народну мову» ситуація значно змінилась.

Так прийшов час розглядати поетику твору літератури як систему процесуально-наслідкових складових тексто-, змісто- і структуротворення (від фоно-, темпо-ритмічних значень і їх відтінків окремих одиниць мовлення та вищих смислів тексту до відкритої багатозначності характерів, колізій, конфліктів і подій, сюжетних ліній, фабул і сюжетів, тем, проблем та ідей і до тих блоків міст оформи творів, які разом складають його цілісність), є втіленням майстерності та художності завершеності й етико-естетичної зрілості. Елементи авторського мовлення п'єси, а також монологи, діалоги та полілоги є не лише основним, а фактично досить сталим та помітно систематизованим

набором прийомів подачі інформації в п'єсі. І тому не тільки можна, а слід говорити про мікропоетику як про досить стійку й дещо схематичну систему. Складові ж макропоетики і самі по собі значно рухоміші й відкритіші, і поєднуються менш стабільно, а тому макропоетику слід розглядати як найбільш рухому та відкриту систему.

Поетика komponування п'єси в плані системності, рухомості й відкритості залежить фактично і від таких же характеристик мікро- і макропоетики, але чи не найбільше від вимог і можливостей театру та особливо від задумів, будь-яких цілеспрямовань і ступення реалістичності мислення автора. З усього цього й випливають і складність усвідомлення поетики п'єси взагалі й очевидна та постійна «оновлюваність» учень та концепцій міст форми ог плану, котрі кожного разу і на кожному новому етапі приводять до нових висновків.

А якщо враховувати той факт, що історичний поступ поетики твору взагалі й поетики п'єси зокрема залежить ще й від багатьох інших фактів та факторів – від змін у деталях до зрушень у національно-ментальних устоях і особливостях, навіть упродовж не особливо тривалого періоду, то можна помітити й простежити самі етапи виникнення, становлення, розвитку, розквіту та занепаду досліджуваного явища. Саме такий підхід української власне національної драматургії першої половини XIX мі. дозволив зрозуміти, що і сама ця драматургія, і її поетика (як явище процесуально-результативне) знаходилися на перших етапах їхнього розвитку.

Оскільки вчені вже дали основні характеристики й оцінки української драматургії першої половини XIX мі., то довелося вивчати творчу практику драматургів у чіткій послідовності та в означеній системі систем: окремо мікропоетику, макропоетику та поетику komponування. Так, було помічено, що при переході від класицизму до нової європейської драматургії взагалі в тому числі й до нової української драматургії у ній принципово змінилося віршоване мовлення – лише за півстоліття високість і вишуканість мови «шкільної драми» майже повністю замінено живою розмовною, а то і просторіччям; помітно міняється склад, ознаки й функцій макропоетики і логіка та динаміка поєднань її

складових. І взагалі мікропоетика почала розглядатися скоріш як система таких деталей (відтінків семантично-сміслових навантажень) та блоків, суто авторського та персонажного мовлення, якою можна досить творчо й вільно користуватися відповідно до задуму й кінечного призначення твору. І без того рухома й відкрита макропоетика п'єси почала сприйматися перш за все як максимально доступна й відкрита для будь-яких запозичень, переспівів, переробок і навіть не зовсім прихованих крадіжок не лише бродячих сюжетів та характерів і ситуацій, а й практично самих процесів і наслідків творення сцен, ситуацій, поодиноких зіткнень (колізій) і конфліктів, фабул, подій і міст офрядів – фактично всього того, що бралось драматургами України та Європи як новий, життєвий матеріал чи зміст п'єс XIX мі. І при цьому: помітний відхід від часопросторових та інших канонів, який значно розширив передовсім суспільні масштаби творчого мислення драматургів, значно рідше почали зустрічатися стандартизовані (і тим більше штамповані) прийоми та способи творення характерів, конфліктів і т. мі.; складові макропоетики стали наділятися найважливішими ознаками: імовірністю, правдоподібністю, правдивістю і навіть історичною достовірністю, а від містеріальності, міфологічності та очуднення залишалися тільки окремі елементи, натомість все частіше й частіше стали з'являтися картини людських марень та видінь; вищими критеріями оцінок людей, їхніх дій і суспільних процесів поступово ставали особистісні, суспільні та загальнолюдські цінності й ідеали; увиразнюється поляризація етичних, естетичних, ідеологічних, політичних та багатьох інших начал; чіткішою стає протиставленість героя антигероєві.

Поетика komponування також стала значно рухомішою, і навіть по-своєму відкритою (хоча б для театральних діячів). Ступені напруження, прискорення дій та подій твору стають повністю залежними від волі драматургів.

Оскільки з'ясовано, що майстерність твору літератури – це передовсім система умінь і навичок автора творчо й найбільш ефективно та результативно користуватися всіма набутими до нього й винайденими ним самим складовими поетики твору, а художність твору – це система таких його властивостей, ознак і

функціональних потенцій, з допомогою яких автор впливає на реципієнта («сугестіє»), викликаючи в його психіці необхідні (або хоча б адекватні рефлексії) емоції, усвідомлення, домисли і навіть фантазування та інше.

Аналіз всіх окремо взятих творів української драматургії першої половини XIX мі., здійснений поетапно – з десятиліття в десятиліття з точки зору поетики дозволив виявити й осмислити ряд дуже істотних особливостей і як загального процесу її виникнення й формування, становлення та перших помітних ознак розвитку, і як ряд тих поетапних змін (втрат, але перш за все набутків) її мікро- і макропоетики та поетики komponування, в яких ознаки загального поступу виявилися найбільш помітно.

Так, фактично всі складові мікропоетики п'єс (від їхніх назв до заключних реплік чи констатацій на зразок «завіса», «кінець» тощо), порівняно з поетикою «шкільної драми» упродовж першої половини XIX мі. не зазнали принципових, справді історичних змін: до складу назви твору майже обов'язково стала вноситися вказівка не лише на місце подій, а й на ареал проживання головної дійової особи або її мі'я чи прізвище (так, І. Котляревський до попередньої назви «Полтавка» додав пізніше ще й виразне мі'я героїні «Наталка», а до назви суспільної акції «Вибори» Г. Квітка-Основ'яненка додав ще й соціальне визначення цієї акції – «дворянские»); досить широко стали вживатися подвійні назви, в яких першу половину складають іменник з прикметником або яке інше словосполучення, а другу – такі сентенції чи примовки, які образніше й точніше розкривають зміст твору («Простак, або Хитроці жінки перехитрені солдатом» В. Гоголя та мі.). Пошуки оригінальних і виразних назв поступово породжували назви на зразок «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», «Турецкая шаль, или Так водится» Г. Квітки-Основ'яненка.

У 30-х мі. драматурги зрікаються подвійних назв, і починають творити справді оригінальні, в тому числі й однослівні назви та назви-словосполучення (їх виявлено дванадцять). Зміст більшості назв стає дуже багатим і різноманітним: від психомістичних асоціацій («Ясновидящая» Г. Квітки-

Основ'яненка) до характеристичного психоштампу («Бой-жінка» того ж автора); від обрядово-релігійної номінації («Купала на Івана» Г. Квітки-Основ'яненка) до імені та прізвища історичної особи («Сава Чалий» М. Костомарова) і від помітно примітивного і водночас дуже масштабного в часі та просторі локусу («Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» Р. Андрієвича) до зовсім необмеженого в часі «Чорноморського побиту» Я. Кухаренка і т. мі. Ще різноманітнішими видаються якісно-функціональні назви п'єс цього десятиліття: від настроювання реципієнта на щось містичне («Чары, или Несколько сцен из міст оф былей и рассказов украинских» К. Тополі) до вказівок автора на соціальний статус і характер антигероя («Шельменко-денщик» та «Шельменко-волостной міст» Г. Квітки-Основ'яненка); від спроб розкрити етнологічні особливості одного й того ж обряду («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка і «Любка, або Сватання в с. Рихмах» П. Котлярова) до іронічної «поради» («От так ти москаля одури!» Г. Квітки-Основ'яненка) тощо. Ще багатшими змістом, формами, ознаками та функціями стають назви українських п'єс 40-х мі. XIX мі., оскільки назви «довантажуються» психологічно-сентиментальними смислами («Щира любов, або Милий дорогше щастя» Г. Квітки-Основ'яненка, «Муж старий, жінка молода» С. Петрушевича, «Розпука орендарська», «Терпен-спасен» Р. Муха), вказівками на історичні події («Поворот запорожців з Трапезунда» К. Гейнча). У назвах цього десятиліття з'являються вказівки на таких людей, котрі вслід за модою стали мандрувати по інших землях («Вояжери» Г. Квітки-Основ'яненка), або такі назви, які творилися у формі за допомогою оксюмору («Мертвец-шалун» Г. Квітки-Основ'яненка). Серед назв 40-х рр. помітнішими стають назви історіографічного характеру, в яких є вказівки не лише на час або місце дії, а й на об'єкт зображення, тобто назва бере участь у відтворенні реального часу й простору твору («Украинские сцены 1649 года» і «Переяславська ніч» М. Костомарова). Незначну групу серед назв цього періоду складають такі, які можна віднести до типу «назв-паремій» («Дівка на виданню, або На милування нема силування» І. Озаркевича, «Тоді скажеш гоц, як вискочиш» О. Ващенко-Захарченка та мі.). Саме в 40-х рр.

з'являються й такі назви п'єс, які мали вже й ознаки інтертекстуальності («Гриць Мазниця, або Муж затуманений» І. Наумовича). У 50-х рр. п'єс написано майже втричі менше, ніж у кожне з попередніх десятиліть та й назви помітно спростилися: «Бувальщина, або На чужий коровай...», «Добродетель превышает міст офо», «Кум мірошник», «Бандурист», «Козак и охотник», «Чумак». Проте були й такі назви п'єс, у яких відчувається домінування іронії («Головний Тарабанщик» О. Духновича), хоча все ще були і вказівки на історичні постаті («Мотря Кочубеївна» М. Онука).

Подібних, а часом і ще й помітних змін зазнають і всі інші складові поетики п'єс першої половини ХІХ мі. – від авторських представлень дійових осіб до заключних реплік, від характерів і сцен до надскладних міст оф рядів, від найпростіших зчеплень кількох яв в одноактівках до надскладного процесу komponування двох і більше п'єс в діалогії тощо.

Тут особливу увагу звертають на себе не тільки деталі, які стають значно характеристичними, а поява та діяльність розлогих родових та інших соціальних спільнот і зв'язків та стосунків. Українські драматурги починають часто мислити не лише масштабами родини і громади, міста та всієї держави, а й сміливо виходять на масштаби європейського та світового мислення. І все це вони почали подавати так переконливо й образно, що як уже відзначають дослідники, почали помітно впливати на іспанську драматургію та на інших європейських творів драматургії. Тобто, українські драматурги зазначеного періоду почали виробляти не лише свою, хоча ще й частково оперту на досвід попередників, традицію, але діяти в тісному контексті з європейською драматургією.

Зазнав змін і такий елемент авторської міст оф української драматургії першої половини ХІХ мі., як вказівки авторів на часопростір чи на суто історичний хронотоп подій твору. Саме з допомогою цього елемента українські драматурги стали виходити далеко за межі їхньої сучасності і за межі «того села», про яке так любили писати деякі дослідники.

У розвитку складових макропоетики творів української драматургії

обраного періоду, можна помітити набагато складніші, аніж ми бачили донині зміни й досягнення. Перше, що впадає в око, є той факт, що вже тоді українськими драматургами освоєно й розвинено майже всі основні способи й шляхи характеротворення, творення суто сценічних ситуацій, колізій і поєдинків і навіть шляхи та масштаби подій зустрічаються лише в окремих п'єсах, в яких уявно-хімерні ситуації й картини подаються такими, котрі інсценізувати в той час було справді важко.

Навряд чи з упевненістю можна говорити про те, що українські драматурги замкнулися на кількох, переважно сількіських, соціальних спільнотах, оскільки вже в першій половині XIX мі. драматурги показали найчисельніші верстви всього народу тодішньої України, усвідомили самі принципи співвідношень між усіма тодішніми соціумами України і всієї імперії, спробували побачити життя окремих українців крізь призму історичних подій і рухів, на фоні світових історичних процесів (М. Костомаров «Кремуцій Корд» та мі.).

Заглиблюючись у саму природу, причини, умови й мотиви формування окремих рис і характерів дійових осіб, українські драматурги цього часу майже кожного разу проникали в сутність їхнього буття в громаді й у суспільстві, а тому характери героїв та антигероїв більшості п'єс поступово перестають бути спрощеними й доступними – драматурги почали бачити й висвітлювати не лише зовнішні міст оформи ог їхніх вчинків, а й впливи на поведінку особи її внутрішніх (часом дуже прихованих, не висловлених навіть у монологів) сумнівів, суперечностей і меркантильних чи духовних мотивацій. Чи не найпомітніше це виявилось в поведінці медіаторів, котрі у 20–30-х мі. частіше всього просто виручали героїв із трагічних ситуацій, а в 30–50-х мі. такі медіатори стали провокаторами, підбурювачами або й просто міст оформи, які почали переслідувати егоїстичні цілі (Маргарита Чернодушкіна, Леонтій Якович, Стеха й інші).

Загалом у плані формування й становлення макропоетики української драматургії першої половини XIX мі. намітилось два основних періоди: 1800–1840 рр. та 1840–1850 рр. На першому етапі всі найважливіші фактори

макропоетики (переважно народні й народнописенні характери, дуже типові колізії та події, сюжети й сюжетно-фабульні сплетіння) нагадували спроби драматургічно-театрального маркування того, що відбувалося в реальній дійсності, й того, що зафіксовано в усній народній творчості, в інтермедіях, інтерлюдіях. Так з'являються вже принципово нові характери, сюжетні структури, системи та схеми визначальних і другорядних конфліктів та подієві ряди. І хоча формальні ознаки більшості складових визначальних конфліктів п'єс усе ще подаються переважно в прямолінійних і відкритих зіткненнях дійових осіб, хоча нові типи характерів дійових осіб, які притаманні лише п'єсам окремих авторів, уже починали все частіше й чіткіше окреслюватися системи характерів дійових осіб більшості п'єс, а також стали простежуватися й нові схеми та розстановки сил як попарно, так і в цілому: то на початку п'єси деякі пари дійових осіб зіставляються симетрично, тобто кожен з двох має свою протиставлену особу, а в процесі розвитку конфлікту, особливо у фіналі п'єси ця симетрія повільно, але принципово порушується або, навпаки, асиметричні пари врешті-решт гармонізуються.

Значно складнішими й довершенішими виглядають складові макропоетики. Передовсім на якісні зміни в суспільних стосунках і в конкретних умовах життя українські драматурги відреагували дуже помітною зміною в динаміці розвитку конфліктів і подій творів, стисканням етапів їхніх реверсій, помітним збільшенням учасників основних і другорядних (чи навіть фонових) конфліктів, виявами й розкриттями таких рис і типів характерів, а, отже, й поведінки антигероїв, які максимально увиразнили їхню закостенілість, здатність до відвертої мімікрії та принципових компромісів з метою залишатися «на поверхні». У п'єсах цього періоду починають зустрічатися такі конфлікти, у яких протистоять одна одній не дві чи три дійові особи, а значна кількість згрупованих осіб з дуже відмінними поглядами на вирішення соціальних, моральних і багатьох інших проблем.

Багатошарові, кумулятивні конфлікти, що почали з'являтися в попередній період, вимагали помітної мобілізації таких дійових осіб, інтелектуальні зусилля

яких здатні вирішувати такі проблеми й конфлікти.

Отже, системи способів характеротворення, системи характерів, переплетіння сюжетних ліній, накопичення конкретних гострих і досить масових (за участю дійових осіб) колізій та поєднання їх у конфлікти, а також сплетіння конфліктів у тематично-проблемні блоки й вузли настільки ускладнювали й удосконалювали макропоетику як окремих п'єс, так і всієї української драматургії 40–50-х мі. XIX мі., що вона стала надзвичайно змістовною, багатою на форми виявів, особливо багатофункціональною й, до того ж, помітно мінливою (у бік тодішнього розвитку й удосконалення). У цьому плані показовим стає факт того, що багато конфліктів набувають дуже помітних ознак кумулятивності, й у той же час стають міцнішими спайки між тими колізіями, які їх складають. А самі події ряди драматурги нерідко інкрустують багатьма різнотипними й різнофункціональними інтригами. Усе частіше з'являються й зовсім нові типи характерів дійових осіб, котрі коментують хід і характер розвитку подій (Афонька з «Вояжерів» Г. Квітки-Основ'яненка), подають свій погляд на історію (Кремуцій Корд з однойменної п'єси М. Костомарова) й мі.

На зміну наївним і щирим, але зовсім неспроможним захистити навіть себе самих героям усе частіше приходять такі герої, які захищають і себе, і свої інтереси й почуття інших. У стані негативних дійових осіб відбуваються не лише помітні зміни, а й чіткі розшарування на безпощадних і зажерливих міст оформ (з-поміж них домінують вихідці з низів) і безвільних, але паразитично налаштованих дворян, котрі просто в більшості випадків доживають свого віку. Загалом у ці десятиліття стали переважати п'єси, в яких системи конфліктів будуються за принципом мультиполярності точок зору й позицій дійових осіб. І в самих цих творах повністю починають домінувати проблемно-тематичні аспекти. Серед усієї кількості переплетінь окремих сюжетних ліній і конфліктів з'являються такі, які впродовж твору сприймаються незначними, ніби й зовсім необов'язковими, бо не посилюють конфліктогенність поєдинків.

Справді досить вагомі здобутки продемонстрували українські драматурги першої половини XIX мі. в галузі komponування найважливіших аспектів

змісту й форми творів у достатньо завершені єдності або художні конструкції, адже вони керувалися вже такими основними принципами komponування як доцентрове та концентричне, відцентроване та контрастне поєднання найважливіших компонентів міст оформи п'єс. Нерідко весь хід подій драматурги об'єднують навколо того чи іншого звичаєво-обрядового дійства (або краще – звичаєво-обрядового циклу), тоді ситуації, колізії, конфлікти та й різноманітні перипетії твору сповна природно вплітаються в процес такого дійства, яке по суті виконувало всі основні komponувальні функції.

Поетику komponування творів української драматургії 30-х мі. автори помітно збагачують і шляхом удосконалення й урізноманітнення традиційних, винайдених ще у 20-х мі. засобів, прийомів, способів і форм (у цьому плані дуже показові п'єси про «шляхи» молодих і закоханих пар міст оформи ого циклу звичаїв і обрядів, особливо обряду «сватання») та застосування принципово нових – наскрізного зацікавлення реципієнтів моментами новомодної містики («Ясновидящая») та ворожіння («Чары...»), які лише зовнішньо децентралізують загальну композицію. При цьому введені Г. Квіткою-Основ'яненком ще у 20-х мі. авторські композиційно-структурні форми діалогів та особливо полілогів («п'єси-засідання» та «п'єси-наради» тощо) у 30-х мі. розвитку ще не зазнали – це станеться лише в наступних десятиліттях.

У 40-х мі. до всього того додаються ще й згадані вже «коментатори сюжетної дії» («Вояжеры», «Чорноморський побит» та мі.), котрі не лише дають постійно-єднальні коментарі й підсумкові оцінки, а вказують на вирішальні, а отже, й єднально-наскрізні якості чи риси характерів більшості основних дійових осіб. Саме в цей час українські драматурги починають широко використовувати різні варіації прийому «композиційного кільця» («Вояжеры»), «композиційного контрасту» («Сава Чалий», «Кремуцій Корд»). Проте в деяких п'єсах відчувається надмірне захоплення драматургів різними формами ретардації («Чары...», «Поворот козаків із Трапезунда»), які помітно ослаблюють і розвиток подій, і художню єдність, і структурну цілісність твору.

Про застосування прийомів повтору й опозиції драматургами в п'єсах

40-х мі. можна сказати приблизно те ж саме: коли такі прийоми вдало й доречно вмонтовуються не лише в структурно-сміслову художню цілісність, вони справді сприяють її зміцненню, а при зловживанні – ослаблюють.

У 50-х мі. в українських п'єсах назрів дуже помітний відхід від принципів доцентрової та концентричної композиції в цілому. Натомість став проявлятися потяг українських драматургів до скомпресованої подачі подій, з таким своєрідним («стрибкоподібним») компонуванням всього сюжету, котре вочевидь порушувало і послідовно-часові (а не рідко й просторові) зв'язки, але зосереджувало увагу на наскрізній проблемі чи ідеї й тим самим по-новому компонувало всі основні та найвагоміші складові міст форми твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / Сергей Аверинцев. – М. : Школа ; Языки русской культуры, 1996. – 448 с.
2. Аверкієвъ Д. О драмѣ : Критические разсуждения / Дмитрий Аверкієвъ. – СПб., 1893. – 296 с.
3. Аіфалевич Іван. Козак и охотник / Іван Аіфалевич [пс. Івана Вітошинського]. – Перемишль, 1849. – 42 с.
4. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII) / Михаил Андреев. – М. : Искусство, 1989. – 216 с.
5. Андрієвич Р. Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия / Роман Андрієвич // Українська драматургія першої половини XIX ст. Маловідомі п'єси. – К. : ДВХЛ, 1958. – С. 71–84.
6. Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма / Александр Аникст. – М. : Наука, 1980. – 343 с.
7. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / Александр Аникст. – М. : Наука, 1967. – 456 с.
8. Античная поэтика: риторическая теория и литературная практика / АН СССР ; Ин-т мировой литературы им. А. Горького ; отв. Ред. М. Гаспаров. – М. : Наука, 1991. – 256 с.
9. Античні поетики : збірка / упоряд. М. Борецький, В. Зварич. – К. : Грамота, 2007. – 168 с.
10. Античные риторики : переводы / собрание текстов, статьи, коммент. И общ. Ред. А. Тахо-Годи ; вступ. Статья А. Лосева. – М. : Изд-во МГУ, 1978. – 352 с.
11. Антологія світової літературної-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид. Видання. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
12. Аристотель. Сочинения : в 4 т. / Аристотель ; пер. с древнегреч. И общ. Ред. А. И. Доватура. – Т. 4 : Поэтика. – М. : Мысль, 1983. – С. 645–680.
13. Бакланова А. Лингвостилистическая характеристика драмы как типа

текста (на матеріалі драми ГДР) : автореф. Дис. ... канд. Филол. Наук : 10.02.04 – германские языки / Алевтина Григорьевна Бакланова. – М., 1983. – 24 с.

14. Балухатий С. Вопросы поэтики / Сергей Балухатий. – Л. : Ленинградский университет, 1990. – 320 с.

15. Баранник Д. Вопросы языка драматического произведения (на материале пьес И. Тобилевича, М. Кропивницкого и М. Старицкого) : автореф. Дис. ... канд. Филол. Наук / Дмитрий Баранник. – Днепропетровск, 1956. – 16 с.

16. Баранник Д. Драматичний діалог : Питання мовної композиції / Д. Баранник, Г. Гай. – К. : Вид-во Київ. Ун-ту, 1961. – 161 с.

17. Баранник Д. Стилiстична роль префіксальних утворень в діалозі української класичної п'єси / Дмитро Баранник // Наук. Записки Дніпропетровського ун-ту. – Д., 1958. – Т. 68. – Вип. 16. – С. 11–17.

18. Баранов А. Структура диалогического текста: лексические показатели минимальных диалогов / А. Баранов, Г. Крейдман // Вопросы языкознания. – 1992. – № 3. – С. 84–93.

19. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

20. Бахтин М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / Михаил Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 6–71.

21. Бахтин М. Собрание сочинений : в 7-ми т. / Михаил Михайлович Бахтин. – Т. 5 : Проблемы речевых жанров. – М. : Русские словари, 1997. – С. 159–207.

22. Безпечний І. Теорія літератури / Іван Безпечний. – К. : Смолоскип, 2009. – 388 с.

23. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли ; перевод с англ. В. Воронина. – М. : Искусство, 1978. – 368 с.

24. Білецький О. Від давнини до сучасності : збірник праць з питань української літератури : у 2-х т. / Олександр Білецький. – Т. 1. – К. : Держлітвидав, 1960. – 456 с.

25. Білецький О. Новини драматичної літератури / Олександр Білецький // Нове мистецтво. – 1926. – № 17. – С. 2–4.
26. Білецький О. Український театр : хрестоматія. – Ч. II (від початку XIX століття до перших років XX ст.) / Олександр Білецький, Яків Мамонтов. – К. : Мистецтво, 1941. – 478 с.
27. Білецький О. І. Літературно-критичні статті / Олександр Білецький. – К. : Дніпро, 1990. – 254 с.
28. Білітюк Л. Поетика змісту літературно-художнього твору : автореф. Дис. ... канд. Філол. Наук : 10.01.06 / Л. Білітюк ; Дніпропетровський державний університет. – Д., 1999. – 20 с.
29. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія / Тетяна Бовсунівська. – К. : ВПЦ «Київський ун-т», 2010. – 180 с.
30. Болотнова Н. Коммуникативные универси и их лексическое воплощение в художественном тексте / Н. Болотнова // Филологические науки. – 1992. – № 4. – С. 75–87.
31. Большакова А. Бахтин и Кристева: диалог и интертекстуальность / А. Большакова // Південний архів. Філологічні науки : зб. Наук. Праць. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2007. – Випуск XXXIX. – С. 23–32.
32. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / Олена Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
33. Борев Ю. Эстетика. Теория литературы : Энциклопедический словарь терминов / Юрий Боров. – М. : ООО «Издательство «Астрель»» ; ООО «Издательство АСТ», 2003. – 575 с.
34. Борзенко О. Становлення нової української літератури в аспекті національної ментальності та біографізму (І. Котляревський, П. Гулак-Артемовський, Г. Квітка-Основ'яненко) : дис. ... д-ра філол. Наук : 10.01.01 / Олександр Іванович Борзенко ; Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. – Х., 2007. – 405 арк.
35. Бройтман С. Историческая поэтика : хрестоматія-практикум : учеб.

Пособие / С. Бройтман. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.

36. Брусенцова О. Формирование романтизма в драматургии начала XIX века / Ольга Брусенцова // Наукові записки ХДПУ ім. Григорія Сковороди. Серія «Літературознавство». – Харків : ППВ «Нове слово», 2004. – Вип. 2 (38). – С. 3–9.

37. Буало Н. Поэтическое искусство / Николо Буало ; перевод Э. Л. Линецкой. – М. : Художественная литература, 1957. – 230 с.

38. Буда С. Украинский театр / С. Буда // Украинская жизнь. – 1912. – № X–XI. – С. 123–125.

39. Будагов Р. О сценической речи / Р. Будагов // Писатели о языке и язык писателя. – М. : Изд-во Московского университета, 1984. – С. 205–222.

40. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. – К. : Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

41. Бужаненко І. Бандурист (уривки) / Іван Бужаненко // Українська драматургія першої половини XIX століття. Маловідомі п'єси. – К. : Держлітвидав, 1958. – С. 380–394.

42. Буш Г. Диалогика и творчество / Генрих Буш. – Рига : Авотс, 1985. – 318 с.

43. Быстровъ М. Теорія словесности / М. Быстровъ. – СПб. : Издание А. К. Пурышева, 1904. – 216 с.

44. Вайман С. Драматический диалог / Семен Вайман. – М. : Эдиториал УРСС, 2003. – 208 с.

45. Васильева А. Художественная речь : курс лекций по стилистике / Анна Васильева. – М. : Русский язык, 1983. – 256 с.

46. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины : учеб. Пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. ; под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа ; Изд. Центр «Академия», 2000. – 556 с.

47. Введение в литературоведение: учебник / Г. Н. Пospelов,

П. А. Николаев, И. Ф. Волков и др. ; под ред. Г. Н. Поспелова. – 3-е изд., испр. И доп. – М. : Высшая школа, 1988. – 528 с.

48. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. І гол. Ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2001. – 1440 с.

49. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / перевод с лат., вступ. Ст. М. Гаспарова. – М. : Художественная литература, 1979. – 550 с.

50. Верли М. Общее литературоведение / Макс Верли. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1957. – 242 с.

51. Веселовский А. Историческая поэтика / Александр Веселовский ; вступ. Ст. И. К. Горского ; сост. Комментар. В. В. Мочаловой. – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.

52. Веселовский А. Народные представления славян / Александр Веселовский. – М. : АСТ ; АСТ МОСКВА, 2006. – 672 с.

53. Виноградов В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / Владимир Виноградов. – М. : Издательство АН СССР, 1969. – 254 с.

54. Винокур Г. О языке художественной литературы / Григорий Винокур ; сост. Т. Г. Винокур. – М. : Высшая школа, 1991. – 449 с.

55. Винокур Г. Филологические исследования: лингвистика и поэтика / Григорий Винокур ; отв. Ред. Г. В. Степанов ; АН СССР, Отдел лит. И языка. – М. : Наука, 1990. – 452 с.

56. Винокур Т. Говорящий и слушающий: варианты речевого поведения / Татьяна Винокур. – М. : Наука, 1993. – 172 с.

57. Вільна Я. Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г. Квітки-Основ'яненка : монографія / Ярослава Володимирівна Вільна. – К. : Альтерпрес, 2005. – 300 с.

58. Владимиров С. Действие в драме / Сергей Владимиров. – Л. : Ленинградский гос. Ин-т искусств, 1972. – 160 с.

59. Возняк М. Григорій Квітка-Основ'яненко: життя і творчість / Михайло Возняк. – К. : Художня література, 1946. – 94 с.

60. Возняк М. Початки української комедії (1619–1819) / Михайло

Возняк. – Львів : Всесвітня бібліотека, 1919. – 248 с.

61. Возняк М. Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX століття / Михайло Возняк. – Львів : Друкарня Наукового товариства ім. Т. Шевченка, 1909. – 63 с.

62. Волинський П. Основи теорії літератури / П. Волинський. – К. : Радянська школа, 1967. – 366 с.

63. Волков И. Литература как вид художественного творчества / Иван Волков. – М. : Просвещение, 1985. – 192 с.

64. Волькенштейн В. Закон драматургии / Владимир Волькенштейн. – М. ; П. : Изд. МОДПик, 1925. – 91 с.

65. Вольтер Ф. Философские сочинения / Франсуа Вольтер ; ответ. Редактор, сост. И автор вступ. Статьи В. Н. Кузнецов ; пер. С. Я. Шейнман-Топштейн. – М. : Наука, 1989. – 750 с.

66. Вольтер Ф. Эстетика. Статьи. Письма. Предисл. И рассуждения / Франсуа Вольтер ; сост., вступ. Статья и коммент. В. Я. Бахмутского ; пер. Л. Зониной и Н. Наумова. – М. : Искусство, 1974. – 392 с.

67. Вопросы теории и психология творчества : в 2 т. – Т. 1. – Харьков : Типография «Мирный Трудь», 1911. – 432 с.

68. Воробкевич С. Твори / Сидір Воробкевич ; упоряд. Текстів М. Івасюк. – Ужгород : Карпати, 1986. – 562 с.

69. Вороний М. Театр і драма : збірка статей / Микола Вороний. – К. : Мистецтво, 1989. – 408 с.

70. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с.

71. Галаган П. Малорусскій вертеп / Петро Галаган // Киевская старина. – 1882. – Т. IV. – С. 1–38.

72. Галич О. Історія літературознавства : у 2 ч. : підручник для філологічних спеціальностей / Олександр Галич. – Ч. 1 : Зарубіжне літературознавство. – К. : Шлях, 2006. – 208 с.

73. Галич О. Історія літературознавства : у 2 ч. : підручник для

філологічних спеціальностей / Олександр Галич. – Ч. 2 : Українське літературознавство. – Луганськ : СПД Резников, 2006. – 160 с.

74. Галич О. Теорія літератури : підручник / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв ; за наук. Ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.

75. Галич О. У вимірах non fiction : щоденники українських письменників ХХ століття : монографія / Олександр Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с.

76. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования / Илья Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 139 с.

77. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Драма / Георгий Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 304 с.

78. Гегель Г. Эстетика : в 4 т. / Георг Гегель ; под ред. И предислов. М. Лифшица. – Т. 1. – М. : Искусство, 1968. – 312 с.

79. Гегель Г. Эстетика : в 4 т. / Георг Гегель ; под ред. М. Лифшица. – Т. 3. – М. : Искусство, 1971. – 623 с.

80. Гегель Г. Эстетика : в 4 т. / Георг Гегель ; под ред. М. Лифшица. – Т. 4. – М. : Искусство, 1971. – 620 с.

81. Гей Н. Искусство слова : О художественности литературы / Николай Гей. – М. : Наука, 1967. – 364 с.

82. Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Николай Гей. – М. : Наука, 1975. – 471 с.

83. Гейнч К. Поворот Запорожців з Трапезунда / К. Гейнч // Українською музою натхненні (польські поети, які писали українською мовою). – К. : Радянський письменник, 1967. – С. 121–173.

84. Гердер И. Избранные сочинения / Иоганн Гердер. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1959. – 392 с.

85. Гессень Р. Технические приемы драмы / Р. Гессень. – СПб. : Изд. Журнала «Театр и искусство», 1912. – 154 с.

86. Гёте И.-В. Об искусстве / Иоганн-Вольфганг Гёте ; вступ. Статья и примечания А. В. Гулыги. – М. : Искусство, 1975. – 623 с.

87. Гетьманець М. Сучасний словник літературознавчих термінів /

Михайло Гетьманець. – Х. : Веста ; Ранок, 2003. – 160 с.

88. Гиршман М. Литературное произведение. Теория и практика анализа / Михаил Гиршман. – М. : Высшая школа, 1991. – 160 с.

89. Гоголь В. Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені москалем / Василь Гоголь. – К., 1910. – 30 с.

90. Гольдони. Комедии. Гоцци. Сказки для театра / Карло Гольдони ; Карло Гоцци ; пер. с итал. И вступ. Ст. Н. Томашевского. – М. : Художественная литература, 1971. – 800 с.

91. Голькар А. П'єси з дією-засіданням у російській драматургії XVIII–XX ст. Генезис і динаміка розвитку : автореф. Дис. ... канд. Філол. Наук : 10.01.02 / Абтін Голькар ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2007. – 20 с.

92. Горбунова Е. Идеи, конфликты, характеры / Елена Горбунова. – М. : Советский писатель, 1960. – 419 с.

93. Гром'як Р. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка / Роман Гром'як // Поетика : зб. Наук. Праць ; відп. Ред. В. Брюховецький. – К. : Інститут літератури, 1992. – С. 16–21.

94. Гулак-Артемовський П. Атрей и Фиест. Трагедия. (Кребильона) / Петро Гулак-Артемовський // Украинский вестникъ. – 1818. – Май. – С. 201–217.

95. Гулак-Артемовський П. Поетичні твори. Повісті та оповідання / Петро Гулак-Артемовський ; упоряд. М. Павлюк ; ред. П. Федченко. – К. : Наукова думка, 1984. – 606 с.

96. Гулак-Артемовський П. Твори / Петро Гулак-Артемовський. – К. : Дніпро, 1964. – 272 с.

97. Даниленко И. Диалог в эпиграмме и басне XVIII – первой половине XIX в. : дис. ... канд. Филол. Наук : 10.01.08 / Ирина Даниленко ; Карагандинский государственный университет имени Е. Букетова. – Караганда, 1994. – 183 л.

98. Данилко П. Мова дійових осіб драматичного твору / П. Данилко // Література в школі. – 1956. – № 4. – С. 44–52.

99. Данте Алигьери. Малые произведения / Алигьери Данте. – М. : Наука, 1968. – 652 с. – (Серия «Литературные памятники»).
100. Дидро Д. Собрание сочинений : в 10 т. / Дени Дидро ; перевод под ред. Н. Жарковой ; общ. Ред., вступ. Статья и прим. Д. Аркина. – Т. 6 : Искусство. – М. : Гос. Изд. Худож. Лит., 1946. – 600 с.
101. Дідицький Б. Конюший / Богдан А. Д. [пс. Богдана Дідицького]. – Львів, 1853. – 48 с.
102. Дмитрова Л. З історії всесвітнього театру : підручна книга / Людмила Дмитрова. – Л. : Простір-М, 2000. – 469 с.
103. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалевський ; пер. В. П. Маслюка. – К. : Мистецтво, 1973. – 436 с.
104. Довгоносенко Петро. Циганська шалапутнява, або Мій шлях до родини / Петро Довгоносенко [пс. Петра Синельникова]. – СПб., 1836. – 48 с.
105. Домбровський В. Українська стилістика й ритміка. Українська поетика: навчальна класика / Володимир Домбровський. – Дрогобич : Відродження, 2008. – 488 с.
106. Доридор Г. Український водевіль XIX ст. : автореф. Дис. ... канд. Філол. Наук : 10.01.01 / Ганна Доридор ; Київський національний університет імені Т. Шевченка. – К., 2000. – 16 с.
107. Дремов А. О художественном образе / Анатолий Дремов. – М. : Советский писатель, 1956. – 226 с.
108. Дудик П. Особливості мови п'єси «Москаль-чарівник» І. П. Котляревського / П. Дудик // Наукові записки Полтавського літературно-меморіального музею І. Котляревського. – Полтава, 1961. – Вип. 3. – С. 61–77.
109. Духнович О. Добродетель превyšає багатство : Игра в 3-х действиях / О. Духнович. – Перемышель, 1850. – 122 с.
110. Духнович О. Твори / Олександр Духнович. – Ужгород : Карпати, 1993. – 192 с.
111. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; пер. з англ. Мар'яни Гірняк. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.

112. Жирмунский В. Вопросы теории литературы : статьи 1916–1926 гг. / Виктор Жирмунский. – Л. : АCADEMIA, 1928. – 358 с.
113. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / Виктор Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 406 с.
114. Житецький П. Вибрані праці. Філологія / Павло Житецький ; АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. Потебні ; упоряд., вступ. Ст. і приміт. Л. Масенко. – К. : Наукова думка, 1987. – 327 с.
115. Житецький П. Теорія поезії / Павло Житецький. – К. : Типогр. Окружного штаба. – 1898. – 293 с.
116. З української драматичної літератури XVII–XVIII ст. : Тексти й замітки / упоряд. Я. Тординський. – Львів, 1930. – 225 с.
117. Зайцев Г. Нове до тексту «Москаль-чарівник» / Г. Зайцев // Наше минуле. – 1918. – № 1. – С 4–6.
118. Зайцева И. Поэтика современного драматического дискурса / Ирина Зайцева. – М. : Прометей, 2002. – 250 с.
119. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / Поль Зюмтор ; пер. с фр. И. К. Став. – СПб. : Алтея, 2003. – 544 с.
120. Иванюк Б. Поэтическая речь : словарь терминов / Борис Иванюк. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 308 с.
121. Изборник Святослава 1073 г. : факсимильное издание. – М. : Книга, 1983. – 266 с.
122. Историческая поэтика. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.
123. История эстетической мысли : в 6 т. / Институт философии АН СССР ; под ред. В. Бычкова. – Т. 2 : Средневековый Восток. Европа XV–XVIII вв. – М. : Искусство, 1985. – 456 с.
124. Ищук-Фадеева Н. Ремарка как знак театральной системы: к постановке проблемы / Н. Ищук-Фадеева // Драма и театр. – Тверь, 2001. – Вып. 2. – С. 4–28.
125. Іванишин В. Тезаурус до курсу «Теорія літератури» / Василь

Іванишин. – Дрогобич : Вид. Фірма «Відродження», 2007. – 112 с.

126. Івашків В. Українська романтична драма 30–80-х років XIX століття : монографія / Василь Івашків. – К. : Наукова думка, 1990. – 142 с.

127. Ільницький М. Порівняльне літературознавство : у 2 ч. / Михайло Ільницький, Василь Будний. – Львів : Вид. Центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – Ч. 1. – 280 с.

128. Історія української літератури XIX ст. : у 2-х кн. / за ред. Акад. М. Жулинського. – Кн. 1. – К. : Либідь, 2005. – 656 с.

129. Історія української літературної критики та літературознавства : хрестоматія : у 3 кн. / упоряд. П. М. Федченко, М. М. Павлюк, Т. В. Бовсунівська ; за ред. П. М. Федченка. – Кн. 1. – К. : Либідь, 1996. – 416 с.

130. Казимиров О. Український аматорський театр: дожовтневий період / Олександр Казимиров. – К. : Мистецтво, 1965. – 133 с.

131. Карельский А. Драма немецкого романтизма / Альберт Карельский. – М. : Медиум, 1992. – 335 с.

132. Катышева Дж. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр / Джени Катышева. – СПб. : СПб ГУП, 2001. – 208 с.

133. Качуровський І. Генерика і архітектоніка : у 2 кн. / Ігор Качуровський. – Кн. 2 : Генерика і архітектоніка – К. : Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 376 с.

134. Качуровський І. Генерика і архітектоніка: у 2-х кн. / Ігор Качуровський. – Кн. 1 : Література європейського Середньовіччя. – К. : Вид. Дім «Києво-Могилянської академії», 2005. – 382 с.

135. Квінт Горацій Флакк. Про поетичне мистецтво / Квінт Горацій Флакк ; переклад, передм. Та прим. А. Содомори. – К. : Дніпро, 1982. – С. 215–226.

136. Квітка-Основ'яненко Г. Твори : у 7 т. / Григорій Квітка-Основ'яненко. – Т. 1 : Драматичні твори / упоряд., авт. Передм. Та прим. О. І. Гончар та С. Д. Зубков. – К. : Наукова думка, 1979. – 492 с.

137. Квітка-Основ'яненко Г. Твори : у 7 т. / Григорій Квітка-Основ'яненко. – Т. 2 : Драматичні твори. Рання проза / упоряд., авт. Передм. Та прим.

М. Л. Гончарук. – К. : Наукова думка, 1979. – 567 с.

138. Квітка-Основ'яненко Г. Твори : у 7 т. / Григорій Квітка-Основ'яненко. – Т. 7 : Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті. Листи / упоряд., авт. Передм. Та прим. Р. С. Міщук. – К. : Наукова думка, 1981. – 567 с.

139. Керрол Дж. «Теория», антитеория и эмпирическое литературоведение / Дж. Керрол // Вопросы литературы. – 2006. – № 1–2. – С. 93–107.

140. Кипнис М. Трагикомедия как жанр драматургии. Генезис и особенности развития : автореф. Дис. ... канд. Филол. Наук : 10.01.08 / Михаил Кипнис ; Ин-т литературы им. Т. Г. Шевченко. – К., 1990. – 23 с.

141. Кирилюк Є. Іван Котляревський: життя і творчість / Євген Кирилюк. – К. : Дніпро, 1981. – 287 с.

142. Киричек П. Украинская драматургия 60-х – начала 80-х гг. XIX века. Проблема художественного мастерства в связи с творческой практикой писателей : автореф. Дис. ... д-ра филол. Наук : 10.01.03 / Петр Максимович Киричек ; Киевский ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции государственный университет им. Т. Г. Шевченко. – К., 1988. – 53 с.

143. Кисіль О. Український вертеп / Олексій Кисіль. – Пт., 1916. – 79 с.

144. Китайская классическая драма : сборник. – СПб. : СЕВЕРО-ЗАПАД ПРЕСС, 2003. – 415 с.

145. Клементуло В. Баландіна Юліуша Словацького: чарівний світ незбагненої краси трагедії / В. Клементуло // Всесвітня література та критика в навчальних закладах. – 2004. – № 10. – С. 18–19.

146. Клочек Г. Поетика і психологія / Григорій Клочек. – К. : Т-во «Знання» УРСР, 1990. – 48 с. – (Сер. 6. «Духовний світ людини». – № 7).

147. Клочек Г. Проблеми складу поетки літературного твору / Григорій Клочек // Енергія художнього слова : зб. Статей. – Кіровоград : Ред.-вид. Від. Кіровоградського держ. Пед. Ун-ту ім. В. Винниченка, 2007. – С. 19–32.

148. Клочек Г. Текст «під мікроскопом»: фрагмент новели Василя Стефаника «Катруся» / Григорій Клочек // Українська мова й література в середніх школах. – 2004. – № 2. – С. 123–136.

149. Клочек Г. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетки / Григорій Клочек // Слово і час. – 2007. – № 4. – С. 39–45.
150. Кобзар Л. Вигуки у мові драматургії /Лідія Кобзар // Культура слова. – 1987. – Вип. 32 : Філологічні дисципліни. – С. 60–62.
151. Кодак М. Поетика як система : літ.-крит. Нарис / Микола Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 158 с.
152. Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика : монографія / Микола Кодак ; НАН України, Ін-т літ-ри ім. Т. Шевченка. – К. : Фоліант, 2006. – 336 с.
153. Козлов А. Зародження і розвиток української драматургії : навчально-методичний посібник / Анатолій Козлов, Роман Козлов. – К. : Освіта, 1998. – 134 с.
154. Козлов А. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів : навчальний посібник / Анатолій Козлов. – К. : Вища школа, 1991. – 200 с.
155. Комаров М. Українська драматургія / Михайло Комаров. – К. : Вік, 1906. – 217 с.
156. Кониський О. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури / О. Кониський // Історія української літературної критики та літературознавства : хрестоматія. – Книга 1. – К., 1996. – 436 с.
157. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
158. Кормилов С. О критериях художественности / Сергей Кормилов // Принципы анализа литературного произведения. – М. : Просвещение, 1984. – С. 51–71.
159. Кормилов С. Современный словарь-справочник по литературе / Сергей Кормилов ; сост. Т. Д. Венедиктова, Е. В. Волкова, А. И. Журавлева, С. И. Кормилов. – М. : ООО «Фирма»; Изд-во АСТ: ОЛИМП, 2000. – 700 с.
160. Короткий психологічний словник / за ред. В. І. Войтка. – К. : Вища школа, 1976. – 192 с.

161. Костомаров М. Твори : у 2 т. / Микола Костомаров ; упоряд., авт. Передм. Та приміт. В. Л. Смілянська. – Т. 1 : Поезії. Драми. Оповідання. – К. : Дніпро, 1990. – 538 с.
162. Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи / Іван Котляревський. – К. : Наукова думка, 1982. – 318 с.
163. Котляров П. Любка, или Сватання в с. Рихмах // Киевская старина. – 1900. – Січень. – Том. 68. – С. 76–124.
164. Краткая литературная энциклопедия : в 8 т. / гл. ред. А. Сурков. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – 1056 с.
165. Краткая литературная энциклопедия : в 8 т. / гл. ред. А. Сурков. – Т. 4. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – 1023 с.
166. Краткая литературная энциклопедия : в 8 т. / гл. ред. А. Сурков. – Т. 8. – М. : Советская энциклопедия, 1975. – 1023 с.
167. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Юлия Кристева. – М., 2004.
168. Критичний огляд української драматургії ХІХ ст. // Мета. – 1865. – VII. – С. 532–535.
169. Кристева Ю. Полілог / Юлия Кристева ; пер. з фр. П. Таращука. – К. : Юніверс. – 480 с.
170. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту / Марія Крупа. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. – 416 с.
171. Кудрявцев М. Своє і чуже : Історико-літературознавчі та компаративістичні студії : монографія / Михайло Кудрявцев. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2007. – 368 с.
172. Кузякина Н. Украинская драматургия начала XX века : пути обновления / Наталья Кузякина. – Л. : ЛГИТМИК, 1978. – 232 с.
173. Кук Бретт. Смердяков, ошибка природы: взгляд с позиции биопоэтики / Кук Бретт // Вопросы литературы. – 2006. – № 1–2. – С. 108–122.
174. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. – К. : Вид-во Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2001. – 920 с.

175. Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Курціус ; переклад з нім. А. Онишко. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.

176. Кухаренко Я. Чорноморці : Оперета в 3-х картинах / Яків Кухаренко ; скомпонував М. Старицький. – К., 1877. – 74 с.

177. Лабрюйєр Ж. Характери, або Звичаї нинішнього віку / Жан де Лабрюйєр ; пер. із фр. Г. Малець. – К. : Унів. Вид-во ПУЛЬСАРИ, 2009. – 364 с.

178. Лагутин В. Проблема анализа художественного диалога : К прагматической теории драмы / Вячеслав Лагутин. – Кишинев : Штица, 1991. – 97 с.

179. Лессинг Г.-Э. Избранное / Готхольд-Эфраим Лессинг ; пер. с нем. ; вступ. Статья и коммент. А. Гулыги. – М. : Худож. Литература, 1980. – 574 с.

180. Лессинг Г.-Э. Избранные произведения / Готхольд-Эфраим Лессинг ; перевод с нем. Под ред. А. В. Федорова ; вступ. Статья и коммент. Г. М. Фридлиндер. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1953. – 640 с.

181. Лингвистический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Сов. Энциклопедия, 1990. – 685 с.

182. Липковская Е. Волшебство водевиля / Елена Липковская // Русский водевиль. – М. : Искусство, 1970. – С. 369–421.

183. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / под ред. Н. П. Козловой. – М. : Издательство Московского университета, 1980. – 624 с.

184. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / вступ. Статья и общ. Ред. Проф. А. С. Дмитриева. – М. : Изд-во Моск. Ун-та, 1980. – 640 с.

185. Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов и др. – М. : Сов. Энциклопедия, 1987. – 752 с.

186. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Дмитрий Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 352 с.

187. Лімборський І. Поетика сентименталізму в українській драматургії першої половини ХІХ століття / Ігор Лімборський // Літературні шляхи старожитньої України : зб. Наукових праць [на пошану доктора філологічних наук, проф. Миколи Корпанюка з нагоди його 60-річчя] ; упоряд. В. М. Подрига, М. М. Малинка. – К. : Євшан зілля, 2010. – С. 172–185.

188. Література. Теорія. Методологія / пер. з польск. С. Яковенка ; упоряд. І наук. Ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.

189. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т. 1. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.

190. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т. 2. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.

191. Лобас П. Украинская драматургия первой половины ХІХ века : автореф. Дис. ... канд. Филол. Наук : 10.01.03 / Петро Лобас. – АН УССР, Ин-т литературы им. Т. Г. Шевченко. – К., 1973. – 25 с.

192. Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике / Юрий Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – 257 с.

193. Лужницький Г. Український театр / Григор Лужницький. – Львів : Український вільний університет, 2004. – 340 с.

194. Луцький Ю. Драматургія Г. Квітки-Основ'яненка і театр / Юрій Луцький. – К. : Мистецтво, 1978. – 160 с.

195. Лучак Г. Структурні ознаки ремарок у драматичних творах Сильвестра Яричевського / Г. Лучак // Слов'янська філологія. – Чернівці : Рута, 2001. – Вип. 107. – С. 122–132.

196. Лучук О. Діалогічна природа літератури : перекладознавчі та літературознавчі нариси / Ольга Лучук. – Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. – 280 с.

197. Лысковъ И. Теория словесности / Иван Лысковъ. – М. : Типография под фирмою «Ломоносовъ», 1914. – 420 с.

198. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століть: аспекти родо-жанрової динаміки : монографія / Наталія Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 352 с.
199. Мамонтов Я. Образ і мова в драматургії / Яків Мамонтов // Театр. – 1936. – № 2. – С. 21–26.
200. Мамонтов Я. Основні принципи драматичної мови / Яків Мамонтов // Літературна критика. – 1936. – № 5. – С. 56–71.
201. Марко В. Особливості внутрішнього монологу у творах Павла Загребельного («Я, Богдан», «Тисячолітній Миколай», «Гола душа») / Василь Марко // Дивослово. – 2007. – № 1. – С. 53–57.
202. Марковський М. «Powtót zaporozców z Trebizundy» К. Гейнча, маловідомий твір польсько-української романтики // Україна. – 1926. – Кн. 5. – С. 75–80.
203. Маслюк В. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / Віталій Маслюк. – К. : Наукова думка, 1983. – 234 с.
204. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм : монографія / Володимир Матвіїшин. – К. : ВЦ «Академія», 2009. – 264 с.
205. Матеріали до вивчення історії української літератури (перша половина XIX століття). – К. : Вища школа, 1961. – 226 с.
206. Мегела І. Історія римської літератури : монографія / Іван Мегела. – Миколаїв : Видавництво ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. – 320 с.
207. Мех Р. Справа в селі Клекотині / Рудольф Мех [пс. Рудольфа Муха]. – Зоря. – 1848. – № 7.
208. Микитась В. Літературний процес на Закарпатській Україні дожовтневого періоду (XI ст. – 1917 р.) : дис. ... д-ра філол. Наук / Василь Микитась ; АН УРСР. – К., 1969. – Ч. 1. – Арк. 1–494 ; Ч. 2. – Арк. 495–936.
209. Михайлов Н. Теория художественного текста : учеб. Пособие для студ. Фак. Высших учеб. Завед. / Николай Михайлов. – М. : Изд. Центр «Академия», 2006. – 224 с.

210. Мітосек З. Теорія літературних досліджень / Зофія Мітосек ; пер. з польськ. В. Гуменюка, наук. Редактор В. І. Іванюк. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.

211. Моклиця М. Основи літературознавства : посібник для студентів / Марія Моклиця. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. – 192 с.

212. Монтень М. Опыты : в 3 кн. / Мишель Монтень ; отв. Ред. Проф. А. Смирнов. – Кн. 3. – М. ; Л. : Издательство АН СССР, 1960. – 494 с.

213. Мороз З. Від шкільної драми до комедії : Дослідження. П'єси / Захар Мороз. – К. : ПЦ «Фоліант», 2004. – 302 с.

214. Мороз З. На позиціях народності : дослідження у 2 т. / Захар Мороз. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1971. – 479 с.

215. Мороз З. Проблема конфлікту в драматургії / Захар Мороз. – К. : Рад. Письменник, 1961. – 458 с.

216. Мороз З. Українська драматургія і театр другої половини ХІХ ст. / Захар Мороз. – К. : Рад. Школа, 1950. – 80 с.

217. Мороз Л. Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини ХІХ ст. / Лариса Мороз // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ століття : зб. Наук. Праць. – К. : Наукова думка, 1988. – С. 158–188.

218. Мороз Л. Драматургія / Лариса Мороз // Історія української літератури ХІХ століття : у 2 кн. / за ред. Акад. М. Г. Жулинського. – Кн. 2. – К. : Либідь, 2005. – С. 595–617.

219. Мороз Л. Класицизм і драматургія Івана Котляревського / Лариса Мороз // Рідний край. – Полтава : ПДПУ імені В. Короленка, 2003. – № 2 (9). – С. 93–98.

220. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії / Лариса Мороз // Сучасність, 1993. – № 4. – С. 94–106.

221. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика / Ян Мукаржовский. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 480 с.

222. Наєнко М. Історія українського літературознавства : підручник / Михайло Наєнко. – К. : Видавничий центр «Академія», 2001. – 360 с.

223. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістики / Дмитро Наливайко. – К. : Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.

224. Науменко А. Філологічний аналіз тексту : Основи лінгвопоетики : навчальний посібник / Анатолій Науменко. – Вінниця : Нова книга, 2005. – 416 с.

225. Наумович І. Знімчений Юрко / Іван Наумович. – Коломия, 1912. – 25 с.

226. Нестеров И. Теория диалога в русской и западноевропейской культурных традициях / Иван Нестеров, Владимир Хализев // Вестник МУ. Серия 9 «Филология». – 2004. – № 2. – С. 49–63.

227. Нефед В. Размышления о драматическом конфликте / Владимир Нефед. – Минск : Наука и техника, 1970. – 120 с.

228. Николина Н. Филологический анализ текста : учеб. Пособие для студентов высш. Пед. Учеб. Заведений / Наталия Николина. – М. : Издательский центр «Академия», 2007. – 272 с.

229. Нирё Л. Семиотика и художественное творчество. – М. : Искусство, 1977. – 35 с.

230. Нікітіна А. Лінгвістичний аналіз драматичного твору (на матеріалі п'єси Д. Марковича «Не зрозуміли») / А. Нікітіна, М. Пентиліук, Л. Сугейко // Константи. – 1997. – № 2 (8). – С. 34–38.

231. Новобранець О. Драматургія обробок: особливості поетики : дис. ... канд. Філол. Наук : 10.01.06 / Олена Новобранець ; Житомирський державний педагогічний університет. – Житомир, 1997. – 164 с.

232. Обертинська А. Основи теорії драми та сценарної майстерності : навч. Пос. для вищих навч. Закладів культури і мистецтв / Анжела Обертинська. – К. : ДАККІМ, 2002. – 132 с.

233. Огоновський О. Історія літератури руської [української] : у 2 ч. / Омелян Огоновський. – фотопередрук з видання Львів, 1889 О. Горбача. – Ч. 2 : Вік XIX. Поезія. Драма. – Мюнхен, 1991. – 961 с.

234. Одинцов В. Стилистика текста / Виктор Одинцов. – М. : Наука, 1980. – 264 с.

235. Ожигова О. Мовна своєрідність драматургічних текстів / О. Ожигова //

Слово. Стилль. Норма. – К., 2002. – С. 96–99.

236. Ожигова О. Нові стилістичні акценти сучасної української драми / О. Ожигова // Культура слова. – К., 2002. – Вип. 61. – С. 18–24.

237. Ожигова О. Стилістична функція ремарки у драматичному тексті / О. Ожигова // Літературознавчі студії. – К. : ВПЦ Київ. Ун-ту, 2001. – С. 328–331.

238. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.

239. Пахаренко В. Основи теорії літератури / Володимир Пахаренко. – К. : Генеза, 2007. – 296 с.

240. Пахаренко В. Українська поетика / Володимир Пахаренко. – Черкаси, 2002.

241. Петров М. О словесных и литературных занятиях в Киевской академии / М. Петров // Труды Киевской духовной академии. – 1866. – Т. 2. – № 7. – С. 312–314.

242. Пилипчук Р. Перше знайомство галичан з Котляревським / Ростислав Пилипчук // Жовтень. – 1969. – № 10. – С. 102–104.

243. Пилипчук Р. Украинский театр Восточной Галиции и Северной Буковины (30–60-е годы XIX века) : автореф. Дис. ... канд. Искусствоведения : 820 – театральное искусство / Ростислав Пилипчук ; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Рыльского. – К., 1971. – 32 с.

244. Пилипюк Н. Київські поетики і ренесансні теорії мистецтва / Наталія Пилипюк // Європейське відродження та українська література XIV–XVII ст. : зб. Наук. Праць ; відпов. Ред. О. Мишанич. – К. : Наукова думка, 1993. – С. 75–109.

245. Платон. Сочинения : в 3 т., 4 кн. / Платон ; пер. с древнегреч. Под общ. Ред. А. Ф. Лосева и В. Асмуса. – Т. 1 / ред. И вступ. Статья А. Лосева. – М. : Мысль, 1968. – 623 с.

246. Платон. Сочинения : в 3 т., 4 кн. / Платон ; пер. с древнегреч. Под общ. Ред. А. Ф. Лосева и В. Асмуса. – Т. 2. – М. : Мысль, 1970. – Т. 2. – 611 с.

247. Платон. Сочинения : в 3 т., 4 кн. / Платон ; пер. с древнегреч. Под общ. Ред. А. Ф. Лосева и В. Асмуса. – Т. 3 : в 2 ч. – Ч. 1. – М. : Мысль, 1971. – 685 с.

248. Платон. Сочинения : в 3 т., 4 кн. / Платон ; пер. с древнегреч. Под общ. Ред. А. Ф. Лосева и В. Асмуса. – Т. 3 : в 2 ч. – Ч. 2. – М. : Мысль, 1972. – 678 с.

249. Плющ П. Из спостережень над мовою трагедії І. Тобілевича «Сава Чалий» / Петро Плющ // Мовознавство. – 1968. – № 5. – С. 61–67.

250. Плющ П. Про мову І. К. Тобілевича «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн», «Суета» / Петро Плющ // Українська мова в школі. – 1954. – № 5. – С. 26–40.

251. Погрибный А. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы / Анатолий Погрибный. – К. : Высшая школа, Изд-во при киевском университете, 1981. – 200 с.

252. Поэтика : збірник літературознавчих статей / відп. Ред. В. С. Брюховецький. – К. : Наукова думка, 1992. – 210 с.

253. Полторацький О. Літературні засоби. Спроби соціологічного аналізу / Олексій Полторацький. – К. : Видавництво України, 1929. – 147 с.

254. Поляков М. В мире идей и образов / Марк Поляков. – М. : Советский писатель, 1983. – 368 с.

255. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики / Марк Поляков. – М. : Советский писатель, 1978. – 448 с.

256. Попов П. З історії поезики на Україні (XVII–XVIII ст.) / Павло Попов // Матеріали до вивчення історії української літератури : у 5 т. / упоряд. О. Білецький, Ф. Шолом. – Т. 1 : Давня література. – К., 1959. – С. 392–403.

257. Поспелов Г. Вопросы методологии и поэтики / Геннадий Поспелов. – М. : МГУ, 1983. – 336 с.

258. Поспелов Г. Теория литературы / Геннадий Поспелов. – М. : Высшая школа, 1978. – 351 с.

259. Поспелов Г. Н. Искусство и поэтика / Геннадий Поспелов. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.

260. Потебня А. Теоретическая поэтика / Александр Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с.

261. Потебня О. Эстетика і поезика слова : збірник / Олександр Потебня. –

К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.

262. Поэтика 1900–1923 : указатель литературы / сост.: И. Я. Айзеншток, И. И. Каганов. – Харьков, 1923. – 15 с.

263. Поэтика древнегреческой литературы / отв. Ред. С. С. Аверинцев. – М. : Наука, 1981. – 365 с.

264. Поэтика и история : Литература Австрии и Германии XIX–XX веков : сборник ст. / отв. Ред. А. Белобровов и др. ; Австрийская библиотека в Санкт-Петербурге. – СПб. : Петербург XXI век, 2007. – 231 с.

265. Поэтика и литературная история / отв. Ред. А. Натев, Р. Коларов. – София : Изд. На БАН, 1990. – 273 с.

266. Поэтика и политика : альманах / Ин-т экспериментальной социологии РАН ; отв. Ред. Н. Шматко. – М. ; СПб. : Ин-т экспериментальной социологии, 1999. – 266 с.

267. Поэтика и стилистика : сборник ст. Ин-та русского языка АН СССР. – М. : Наука, 1991. – Вып. 1 (1989–1990) / под. Ред. И. Чупрыны, В. Гольдина. – 278 с.

268. Поэтика и стилистика русской литературы : сборник статей памяти академика В. Виноградова / редкол.: М. Алексеев и др. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1971. – 459 с.

269. Поэтика и художественный метод в зарубежных литературах : сб. науч. Трудов Ташкентского гос. Ун-та им. В. Ленина / редкол.: Н. Владимирова. – Ташкент : ТГУ, 1987. – 92 с.

270. Поэтика одного произведения : сборник статей / редкол.: В. Ларцев. – Самарканд, 1977. – 78 с.

271. Поэтика средневековых литератур Востока: традиции и творческая индивидуальность / отв. Ред. П. Гринцер, А. Кудемин ; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М. : Наследие, 1994. – 304 с.

272. Поэтика художественного произведения : межвузов. Науч. Сб. Башк. Гос. Ун-т им. 40-летия Октября / редкол. В. Сименко и др. – Уфа : БГУ, 1983. – 168 с.

273. Поэтика. Жанры и стиль. – М. : Наука, 1989. – 266 с.
274. Поэтика. История литературы. Лингвистика : сборник к 70-летию В. Иванова / Московский государственный университет им. М. Ломоносова, Ин-т славяноведения РАН ; отв. Ред. А. Викасин. – М. : ОГН, 1999. – 799 с.
275. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулыгиной ; Infrada, 2008. – 357 с.
276. Поэтическая стилистика : сборник статей Воронежского государственного университета / редкол.: С. Лазутин. – Воронеж : ВГУ, 1982. – 116 с.
277. Прагматика и семантика слова и текста : сборник научных статей / отв. Ред. И сост. Л. А. Савелова ; Поморский государственный университет М. В. Ломоносова. – Архангельск : Поморский университет, 2006. – 260 с.
278. Працьовитий В. Українська історична драма / Володимир Працьовитий. – Львів : Ліга-Прес, 2002. – 174 с.
279. Проблеми рецептивної поетики : збірник літературознавчих статей. – Вип. 84. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. – 184 с. – Серія «Філологічні науки».
280. Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво / Феофан Прокопович : Філософські твори : у 3 т. – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 103–507.
281. Прокопович Ф. Сочинения / Феофан Прокопович ; под. Ред. И. П. Еремина. – М. ; Л. : Издательство АН СССР, 1961. – 512 с.
282. Психологічна енциклопедія / автор-укладач О. Степанов. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с.
283. Пустова Ф. Жанрова еволюція української драматургії ХІХ століття у дослідженнях І. Франка / Ф. Пустова // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ століття : зб. Наук. Праць. – К. : Наукова думка, 1988. – С. 188–212.
284. Речка А. Художні функції ремарки / Аліна Речка // Слово і час. – 2000. – № 11. – С. 48–52.
285. Роднянская И. Художественность / И. Роднянская // Краткая

литературная энциклопедия : в 8 т. – Т. 8. – М., 1975. – С. 338–345.

286. Роздольський М. Теорія драматичного мистецтва / Михайло Роздольський. – Коломия, 1920. – 104 с.

287. Руданський С. Усі твори в одному томі / Степан Руданський : передмова Г. Латинко. – К. : Ірпінь ; ВТФ «Перун», 2007. – 520 с.

288. Сакулин П. К вопросу о построении поэтики / Петр Сакулин // Искусство. – 1923. – № 1. – С. 79–93.

289. Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. «Сценическая жизнь» / Владимир Сахновский-Панкеев – Л. : Искусство, 1969. – 232 с.

290. Сахновський-Панкєєв В. Драма і театр / Володимир Сахновський-Панкєєв. – К. : Мистецтво, 1982. – 344 с.

291. Селіванова О. Лінгвістична енциклопедія / Олена Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2010. – 844 с.

292. Сивокінь Г. Давні українські поетики / Григорій Сивокінь. – Харків : Акта, 2001. – 166 с.

293. Сивокінь Г. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функції / Григорій Сивокінь. – К. : Фенікс, 2006. – 304 с.

294. Скафтымов А. Поэтика художественного произведения : монография / Александр Скафтымов. – М. : Высшая школа, 2007. – 534 с.

295. Словарь литературоведческих терминов / сост.-ред. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.

296. Словарь поэтических терминов / автор-составитель А. П. Квятковский ; под. Ред. С. М. Бонди. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 240 с.

297. Словацкий Ю. Избранное / Юлиуш Словацкий. – М. : Художественная литература, 1952. – 815 с.

298. Словник лінгвістичних термінів / укл. Д. Ганич, І. Олійник. – К. : Вища школа, 1985. – 360 с.

299. Слюсар Н. Діалог і монолог як структурні складники п'єси І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького / Н. Слюсар // Дослідження з лексикології і граматики української мови. – Д., 1998. – Т. 1. –

С. 131–138.

300. Смотрицький М. Граматика / Мелетій Смотрицький ; підготовка факсимільного видання та дослідження пам'ятки В. В. Німчука. – К. : Наукова думка, 1979. – 112+[504] с.

301. Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия : монография / Л. Софронова. – М. : Наука, 1981. – 262 с.

302. Стефанов В. Литература и театр : изб. Произведения / В. Стефанов. – София : Българский писатель, 1983. – 274 с.

303. Стеценко Л. Проблемы и пути развития украинской драматургии 60–90-х гг. XIX века : автореф. Дис. ... д-ра филол. Наук / Людмила Стеценко. – Одесса, 1974. – 45 с.

304. Стешенко І. З історії української драми XIX віку / Іван Стешенко // Сяйво. – 1913. – № 3. – С. 80–82.

305. Сторчак К. Питання поетики драми / Костянтин Сторчак. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1959. – 240 с.

306. Стратий Я. Описание курсов философии и риторики профессоров Киево-Могилянской академии / Я. Стратий, В. Литвинов, В. Андрушко. – К. : Наукова думка, 1982. – 346 с.

307. Сулима М. Становлення ремарки в українській драматургії XVII–XVIII ст. / Микола Сулима // Магістеріум. – К. : НаУКМА, 2000. – Вип. 4. – С. 17–22.

308. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. / Микола Сулима. – К. : ПЦ «Фоліант» ; ВД «Стилос», 2005. – 368 с.

309. Тамарченко Н. Теоретическая поэтика : хрестоматия-практикум : учеб. Пособие для студентов филол. Фак. Высш. Учеб. Заведений / Натан Тамарченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 400 с.

310. Тарасенко Н. Деякі питання поетики : посібник для студентів філол. фак. Пед. Ін-тів / Ніна Тарасенко. – К. : Рад. Школа, 1959. – 196 с.

311. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: абрис сучасної

літературознавчої концептології : монографія / Людмила Тарнашинська. – К. : Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.

312. Театрально-драматичний словник ХХ століття / Анатолій Баканурський, Владислав Корнієнко. – К. : Знання України, 2009. – 319 с.

313. Теоретическая поэтика: понятия и определения ; авт.-сост Н. Тамарченко. – М. : РГГУ, 2002. – 467 с.

314. Теория литературы : учеб. Пособие для студ. Филол. Фак. Высш. Учеб. Заведений : в 2 т. / под ред. Н. Тамарченко. – Т. 1 : Теоретическая поэтика / Н. Тамарченко, В. Тюпа, С. Бройтман. – М. : Изд. Центр «Академия», 2004. – 368 с.

315. Теория литературы : учеб. Пособие для студ. Филол. Фак. Высш. Учеб. Заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 2 : Историческая поэтика / С. Бройтман. – М. : Изд. Центр «Академия», 2004. – 368 с.

316. Теорія драми в історичному розвитку : хрестоматія ; заг. Ред. Та передмова О. І. Білецького. – К. : Мистецтво, 1950. – 627 с.

317. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. Ред. В. Моренця ; пер. з польської С. Яковенка. – К. : Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 531 с.

318. Тимофеев Л. Основы теории литературы / Леонид Тимофеев. – М. : Просвещение, 1966. – 478 с.

319. Ткаченко А. Анормативність як норма літературного процесу / Анатолій Ткаченко // Ученые записки Таврического национального университета им. В. Вернадского : научный журнал : Серия «Филология. Социальные коммуникации». – Симферополь, 2010. – Т. 23 (62). – № 1. – С. 63–67.

320. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / Анатолій Ткаченко – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.

321. Ткаченко А. Поетика: на спіралі свої? / Анатолій Такаченко // Поетика : зб. Наук. Праць / відп. Ред. В. С. Брюховецький. – К. : Інститут літератури, 1992. – С. 21–40.

322. Ткаченко А. Презентація репрезентації / Анатолій Ткаченко // Літературна Україна. – 2010. – 22 липня. – С. 7.

323. Ткачук О. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2000. – 173 с.

324. Тодоров Цв. Поэтика / Цветан Тодоров ; пер. А. К. Жолковского // Структурализм: «за» и «против» : сб. статей. – М., 1975. – С. 37–113.

325. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика : учеб. Пособие / Борис Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 334 с.

326. Тополя К. Чары, или Несколько сценъ изъ народныхъ былей и рассказовъ украинскихъ / Кирило Тополя. – М. : Типография А. Евреинова, 1837. – 100 с.

327. Триста років українського театру. 1619–1919 та інші праці / Дмитро Антонович та ін. ; підготовка текстів, редагування і передмова докторів філологічних наук Г. Ф. Семенюка та Л. Дем'янівської. – К. : «ВП», 2003. – 418 с.

328. Туркова Е. К вопросу о художественности / Елена Туркова, Сергей Тюленев // Вестник МУ. Серия 19 «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2001. – № 1. – С. 76–85.

329. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Юрий Тынянов ; подг. Изд. И комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. – М. : Наука, 1977. – 572 с.

330. Тюпа В. Художественность литературного произведения: вопросы типологии / Владимир Тюпа. – Красноярск : Изд. Красноярского ун-та, 1987. – 217 с.

331. Удалов В. Поетика драматичного твору: на матеріалі драматургії А. П. Чехова : автореф. Дис. ... д-ра філол. Наук : 10.01.08 / Володимир Удалов ; Київський ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 1993. – 32 с.

332. Удовиченко Г. До мовної характеристики персонажів сатиричної комедії «Хазяїн» / Г. Удовиченко // Наук. Записки Ужгород. Держ. Ун-ту. – Т. 33. – Ужгород, 1958. – С. 115–124.

333. Украинская одноактная пьеса XIX – начала XX века. – Л. ; М. : Искусство, 1960. – 368 с.

334. Українська драматургія : збірка бібліографічних знадобів : До історії української драми і театру українського (1815–1906) / зібрав і впоряд. М. Комаров. – Одеса : Друкарня Є. Фесенка, 1906. – 45 с.

335. Українська драматургія першої половини XIX століття. Маловідомі п'єси / вступна стаття, підготовка текстів та примітки В. Шубравського. – К. : Держлітвидав, 1958. – 428 с.

336. Українська класична п'єса : у 3 т. – Т. 1. – К. : Мистецтво, 1952. – 706 с.

337. Українська лінгвостилістика XX – початку XXI ст.: система понять і бібліографічні джерела / за ред. Д-ра філол. Наук, проф. С. Я. Єрмоленко. – К. : Грамота, 2007. – 368 с.

338. Українська література XVIII століття : поетичні твори, драматичні твори, прозові твори / вступ. Стаття, упоряд. І приміт. О. Мишанича. – К. : Наукова думка, 1983. – 694 с.

339. Українське козацтво : Мала енциклопедія / кер. Авт. Колективу Ф. Г. Турченко ; відп. Ред. С. Р. Лях. – К. : Генеза ; Запоріжжя : Прем'єр, 2006. – 672 с.

340. Український драматичний театр. Нариси історії : у 2 т. / відп. Ред. М. Рильський ; редкол.: Ю. Бобошко, М. Йосипенко. – Т. 1 : Дожовтневий період. – К. : Наукова думка, 1967. – 520 с.

341. Український радянський енциклопедичний словник. – К. : Головна редакція української радянської енциклопедії АН УРСР, 1966. – Т. 2. – 847 с.

342. Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX століття (Замітки і матеріали) / подав М. Возняк. – Львів : Друкарня Наукового товариства імені Т. Шевченка, 1909. – 63 с.

343. Українські одноактні п'єси / упоряд. Ю. Іваненко. – Харків : Мистецтво, 1940. – 265 с.

344. Українською музою натхненні : Польські поети, які писали

українською мовою. – К. : Радянський письменник, 1971. – 295 с.

345. Успенский Б. Поэтика композиции / Борис Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 225 с.

346. Федас Й. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX–XX ст.) / Йосип Федас. – К. : Наукова думка, 1987. – 184 с.

347. Феофраст. Характеры / Феофраст ; перевод, статья и примечания Г. А. Стратановского. – Л. : Наука, 1974. – 124 с.

348. Фесенко Э. Теория литературы : учебное пособие / Эмилия Фесенко. – М. : Эдиториал УРСС, 2005. – 336 с.

349. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 28 : Літературно-критичні праці (1890–1892) ; упоряд. Та комент. Н. Р. Мазепи, О. В. Мишанича, Г. А. Нудьги та ін. – К. : Наукова думка, 1980. – 440 с.

350. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 29 : Літературно-критичні праці (1893–1895) ; упоряд. Та комент. Л. А. Гаєвська, П. П. Гонтря та ін. – К. : Наукова думка, 1981. – 664 с.

351. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897–1899) ; упоряд. Та комент. Ю. Булавського та ін. – К. : Наукова думка, 1981. – 596 с.

352. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 35 : Літературно-критичні праці (1903–1905) ; упоряд. Та комент. Н. О. Вишневської, М. С. Грицюти та ін. – К. : Наукова думка, 1982. – 512 с.

353. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 41 : Літературно-критичні праці (1890–1910) ; упоряд. Та комент. В. Кречотня, Т. Третьяченка та ін. – К. : Наукова думка, 1984. – 678 с.

354. Франко І. Про театр і драматургію / Іван Франко. – К. : Вид. АН УРСР, 1957. – 240 с.

355. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра : Период античной литературы / Ольга Фрейденберг. – Л. : Худож. Литература, 1936. – 454 с.

356. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / Владимир Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.

357. Хализев В. Драма как явление искусства / Владимир Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.

358. Хализев В. Теория литературы / Владимир Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 373 с.

359. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації : автореф. Дис. ... д-ра філол. Наук : 10.01.06 – теорія літератури ; 10.01.01 – українська література / Валентина Хархун ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2010. – 39 с.

360. Холодов Е. Композиция драмы / Ефим Холодов. – М. : Искусство, 1957. – 234 с.

361. Холодов Е. Проблемы теории советской драматургии и театра : доклад, суммирующий работы, представленные по совокупности на соискание ученой степени доктора искусствоведения : 820 – театральное искусство / Ефим Холодов ; Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – М., 1969. – 40 с.

362. Хороб С. Нариси з поетики української літератури кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай ; Снятин : Прут Принт, 2000. – 232 с.

363. Хороб С. Нариси з поетики: теретико-методологічні та історико-літературні виміри : Маловідомі праці з українського літературознавства М. Роздольського, С. Гординського, В. Державіна / упоряд. І літ. Ред. С. Хороб ; Прикарпатський нац. Ун-т ім. В. Стефаника, Івано-Франківський осередок НТШ. – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. – 187 с.

364. Хороб С. Слово – образ – форма: у пошуках художності : літературознавчі статті і дослідження / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – 200 с.

365. Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу : Теоретичні та історико-літературні аспекти драми / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. – 65 с.

366. Хороб С. Українська і західноєвропейська експресіоністська драма: поетика діалогу і реплік / Степан Хороб // Зарубіжна література в навчальних

закладах. – 2003. – № 3. – С. 49–53.

367. Храпченко М. Собрание сочинений : в 4 т. / Михаил Храпченко. – Т. 4 : Поэтика, стилистика, теория литературы. – М. : Худ. Лит., 1982. – 479 с.

368. Хрестоматия по западно-европейской литературе : Литература XVII века / сост. Б. И. Пуршив. – М. : Государственное педагогическое издание министерства просвещения РСФСР, 1949. – 680 с.

369. Хрестоматия по истории западноевропейского театра : в 2 т. / сост. И ред. С. Мокульский. – Т. 1. Театр эпохи просвещения (XVIII век). – М. : Искусство, 1955. – 566 с.

370. Хрестоматія з теорії драми : Особливості драматичного мистецтва від античних часів до початку XIX ст. / упоряд П. П. Нестеровський. – К. : Мистецтво, 1978. – 183 с.

371. Хрестоматія з теорії драми : Особливості драматичного мистецтва XIX–XX ст. / упоряд. П. П. Нестеровський. – К. : Мистецтво, 1988. – 224 с.

372. Хрестоматія критичних матеріалів (про нову українську літературу) / упоряд. С. Шаховський. – Т. 1. – К. ; Х. : Радянська школа, 1948. – 246 с.

373. Хрестоматія критичних матеріалів (про нову українську літературу) / упоряд. С. Шаховський. – Т. 2. – К. ; Х. : Радянська школа, 1948. – 213 с.

374. Хропко П. Иван Котляревський: літературний портрет / Петро Хропко. – К. : Художня література, 1958. – 94 с.

375. Хропко П. Українська драматургія першої половини XIX століття : навчальний посібник / Петро Хропко. – К. : Держ. Пед. Інститут, 1972. – 131 с.

376. Чалий Д. Становлення реалізму в українській літературі. Перша половина XIX століття / Дмитро Чалий. – К. : Художня література, 1956. – 422 с.

377. Чернец Л. Функционирование литературного произведения как теоретическая проблема : автореф. Дис. ... д-ра філол. Наук : 10.01.08 / Лариса Чернец ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1992. – 33 с.

378. Чернікова Л. Поетика історичної драматургії Івана Карпенка-Карого: романтичний дискурс : автореф. Дис. ... канд. Філол. Наук : 10.01.01 / Лідія Чернікова ; Київський нац. Ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2003. – 16 с.

379. Чернова І. Еволюція проблематики і поетики у драматургії Л. Старицької-Черняхівської : дис. Канд. ... філол. Наук / Інна Чернова – К., 2002. – 204 с.

380. Чечель Н. Повертаючи стиль : Філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст. : монографія / Наталя Чечель. – К. : Видавець ПАРАПАН, 2004. – 240 с.

381. Чижевський Д. Історія слов'янських літератур : у 2 кн. / Дмитро Чижевський ; пер. з нім. О. Костюк, М. Ігнатенко ; передм. М. Наєнка. – К. : ВЦ «Академія», 2005. – 288 с.

382. Чирков А. Эпическая драма (Проблема теории и поэтики) / Александр Чирков. – К. : Киевский гос. Ун-т ; Высшая школа, 1988. – 160 с.

383. Чхартишвили Г. Театр на все времена / Григорий Чхартишвили // Японский театр / гл. ред. Г. Чхартишвили. – СПб. : Северо-Запад, 2000. – С. 5–32.

384. Шамота М. Про художність / Микола Шамота ; вид. 2-е, перероблене і доповнене. – К. : Держлітвидав, 1957. – 316 с.

385. Шамота Н. О художественности / Николай Шамота. – М. : Советский писатель, 1954. – 299 с.

386. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 351 с.

387. Швець Н. Фразеологізм як один із засобів розвитку сюжету в драмі І. Карпенка-Карого «Бурлака» / Н. Швець // І. Карпенко-Карий: 150-річчя від дня народження : матеріали всеукр. Міжвуз. Наук. Конф. – Кіровоград, 1995. – С. 95–96.

388. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Шевченко. – Т. 3 : Драматичні твори. Повісті / редкол.: М. Жулинський та ін. – К. : Наукова думка, 2003. – 592 с.

389. Шекспір В. Твори : в 6 т. / Вільям Шекспір. – Т. 2 / переклад з англ., післямови О. Алексєєнко і Н. Жлукатенко. – К. : Дніпро, 1985. – 622 с.

390. Шеллинг Ф. Особенная часть философии искусства / Фридрих Шеллинг // Философия искусства. – М. : Мысль, 1966. – С. 192–445.

391. Шибит С. Риторичне питання у драматичній поемі «Касандра» Лесі Українки / С. Шибит // Проблемні питання синтаксису. – Чернівці, 1997. – С. 168–175.

392. Шкловский В. Избранное : в 2 т. / Виктор Шкловский. – Т. 1. – М. : Художественная литература, 1983. – 639 с.

393. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. / Фридрих Шлегель. – Т. 2. – М. : Искусство, 1983. – 448 с.

394. Шоу Б. О драме и театре / Бернард Шоу. – М. : Издательство иностранной литературы, 1963. – 600 с.

395. Шубравський В. Українська драматургія першої половини ХІХ століття / Василь Шубравський // Українська драматургія першої половини ХІХ століття. Маловідомі п'єси. – К. : Держлітвидав, 1958. – С. 5–28.

396. Шульц С. Драма как объект исторической поэтики и герменевтики / С. Шульц // Филологические науки. – 2004. – № 2. – С. 14–20.

397. Якобсон Р. Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге / Роман Якобсон // Работы по поэтике. Постскрипtum к одноименной книге. – М. : Искусство, 1987. – С. 80–98.

398. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика / Роман Якобсон // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – С. 465–491.

399. Якубинский Л. О диалогической речи / Лев Якубинский // Язык и его функционирование : избранные работы. – М. : Наука, 1986. – С. 36–38.

400. Якубський Б. Елементи теорії літератури (поетики) / Борис Якубський. – К. : Радянська школа, 1940. – 234 с.

401. Януш Я. Значение творчества И. К. Карпенко-Карого в истории языка украинской драматургии конца ХІХ – начала ХХ века : автореф. Дис. ... канд. Филол. Наук / Ядвіга Януш. – К., 1971. – 21 с.

402. Януш Я. Зображальні функції антропонімів у мові української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Ядвіга Януш // Мовознавство. – 1981. – № 5. – С. 41–46.

403. Януш Я. Мова української класичної драматургії / Ядвіга Януш. – Львів : Видавництво при ЛДУ, 1983. – 147 с.
404. Януш Я. Мовностилістичний аналіз п'єс І. Карпенка-Карого «Сто тисяч» і «Хазяїн» / Ядвіга Януш // Українська мова і література в школі. – 1982. – № 2. – С. 44–48.
405. Януш Я. Розмовно-побутова лексика в мові персонажів драми І. Карпенка-Карого «Безталанна» / Ядвіга Януш // Усне побутове літературне мовлення. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 174–181.
406. Януш Я. Фразеологізми як засіб гумору в мові української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття / Ядвіга Януш // Культура слова. – 1984. – Вип. 27. – С. 7–12.
407. Януш Я. Язык украинской драматургии конца ХІХ – нач. ХХ в. : автореф. Дис. ... д-ра филол. Наук / Ядвіга Януш. – К., 1990. – 41 с.
408. Ярхо В. Античная драма : Технология мастерства / Валерий Ярхо. – М. : ВШ, 1990. – 144 с.
409. Ярхо В. Трагедия. Древнегреческая литература / Валерий Ярхо. – М. : Лабиринт, 2000. – 352 с.
410. Chrzastowska B. Poetyka stosowana / B. Chrzastowska, S. Wyslouch. – Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, б. р.
411. Kulavik A. Poetyka. Wstep do teorii dzieła literackiego / A. Kulavik. – Krakow : Antykwa, 1997.
412. Poetics = Poetyca = Поэтика / ed. R. Jakobson ; Institute of literature research. Polish academy of sciences. – Haque ; Paris ; Mouton & Co ; Warszawa : PWN, 1966. – 386 p.

Наукове видання
Світлана Іванівна Ковпик
Основні складові поетики української драматургії
першої половини ХІХ століття

Монографія

Підписано до друку 28.03.2011

Формат 60×84/16

Папір офсетний. Друк офсетний.

Ум. друк.ар. – 23. Обл.-вид.арк. – 24.9

Тираж 500 прим. Зам. №117-03

Видавництво ПП «Видавничий дім»

Свідоцтво ДП №126-р від 12.10.2004.

вул. Рокоссовського,5/3, м. Кривий Ріг, 50027

(0564) 92-20-77