

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

КОВПІК Світлана Іванівна

УДК 821. 161.2-2

**МІКРО- ТА МАКРОПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

10.01.06 – теорія літератури,
10.01.01 – українська література

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Київ – 2011

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі теорії літератури та компаративістики Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

Науковий консультант: доктор філологічних наук, професор
Галич Олександр Андрійович,
Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»,
завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики.

Офіційні опоненти: доктор філологічних наук, професор
Бондарева Олена Євгенівна,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
завідувач кафедри української літератури,
компаративістики і соціальних комунікацій,
директор Гуманітарного інституту;

доктор філологічних наук, доцент
Сабат Галина Петрівна,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка,
доцент кафедри світової літератури;

доктор філологічних наук, професор,
Новиков Анатолій Олександрович,
Глухівський національний педагогічний університет
імені Олександра Довженка,
завідувач кафедри української мови і літератури.

Захист відбудеться «26» жовтня 2011 р. о 10.00 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.001.15 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка за адресою: 01601, м. Київ, бульвар Тараса Шевченка, 14.

Із дисертацією можна ознайомитися в Науковій бібліотеці імені М. О. Максимовича Київського національного університету імені Тараса Шевченка за адресою: 01601, м. Київ, вул. Володимирська, 58.

Автореферат розіслано «23» вересня 2011 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради



О. В. Наумовська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Проблеми й питання поетики порушуються тисячоліттями: то як пошук самої сутності та специфіки поетичного мистецтва взагалі, то в процесі формування науки про художню літературу, то при визначенні її найзагальніших понять, категорій, концепцій і закономірностей. А в останні століття увага поетологів зосереджується передусім на вивченні сутності й системи засобів, прийомів, процесів та наслідків творчості письменника. Особливу роль у цих пошуках відіграли автори таких найвідоміших поетологічних концепцій: лінгвістичної, лінгвостилістичної, лінгвопсихологічної, історичної, структуральної, когнітивної, рецептивної та ін. Проте питання й проблеми процесу та наслідків написання твору літератури вирішуються все ще по-різному, а часом досить своєрідно. Так, при вивченні процесу творення поезій і будь-яких віршованих творів увага концентрується, як правило, на системах версифікації; дослідники прози зосереджують увагу передусім на складових змісту; драматургознавці – на домінантних рисах і характерах дійових осіб та на естетиці конфліктів; а особливості моно-, діа- та полілогічного мислення й мовлення вивчають здебільшого лінгвісти. Досить помітні ознаки системності спостерігаються при вивченні поетики творчої спадщини окремих митців, літературних угруповань, жанрів тощо. Оскільки об'єкти таких досліджень надто різні, а жанри літератури виступають надбаннями століть і навіть тисячоліть, то поетологи мимоволі виходять на рівень теоретичних узагальнень. Необхідність перебудувати на генетичному рівні «мертву» поетику на «живу» літературознавці відчували ще на початку ХХ ст., а згодом у 1925 р. до такої роботи закликала О. Фрейденберг у праці «Поетика сюжету і жанру : Період античної літератури». Проте поетику твору літератури саме як структуровану систему вчені розпочали вивчати тільки у 80–90-х рр. ХХ ст. Так, М. Поляков («Питання поетики і художньої стилістики»), М. Кодак («Поетика як система»), автори збірника статей «Поетика» за редакцією В. Брюховецького здійснили дуже вдалі спроби представити поетику як систему: від причин, умов і мотивів задуму, від мовних засобів і прийомів до процесу й наслідків написання твору літератури взагалі.

Що ж до специфіки поетики твору драматургії, то тут справа виглядає ще складнішою, адже драматург мислить дещо по-іншому: від імені неозначеної особи оповідача, але передусім від імені кожної з дійових осіб, а частково із позиції кількох театральних діячів.

У цьому плані проблеми вивчення нової української драматургії взагалі та її конкретних здобутків першої половини ХІХ ст. назвати охарактеризованими не можна: з одного боку, мікро- й макропоетика та поетика komponування цих надбань спеціально ще не досліджувалися, а з іншого, – основні складові поетики окремих творів драматургії вивчалися досить ґрунтовно, але не спеціально й без системи (Г. Доридор, В. Івашків, П. Лобас, Н. Малютіна, З. Мороз, Л. Мороз, А. Новиков, Г. Семенюк,

М. Сулима, С. Хороб, П. Хропко, Л. Чернікова, А. Шамрай та ін.). Мовленнєві аспекти творів нової української драматургії досліджували, як було вже сказано, переважно лінгвісти Д. Баранник, П. Данилко, П. Дудик, Л. Кобзар, П. Плющ, К. Сторчак, Н. Тарасенко й ін.

Оскільки поняття «мікропоетика», «макропоетика» та «поетика композивання» твору літератури до широкого вжитку почали входити лише в 70-х рр. ХХ ст., то Г. Фрідлендер запропонував досліджувати твір художньої літератури спочатку на рівні його мікро- та макроструктури. У 1987 році В. Кожевніков подав визначення цих понять. А стосовно змісту поняття «поетика композивання», то ще й дотепер різні вчені виводять його з праць Ю. Холодова, Б. Успенського та ін. При цьому зміст і основні функції поетики композивання п'єси розробляються шляхом вирішення низки другорядних проблем з багатьма їхніми ускладненнями. Є впевненість у тому, що вивчення окремих п'єс і всієї української драматургії першої половини ХІХ ст. саме з точок зору мікро- та макропоетики, а також поетики композивання дійсно може внести в *«історію літератури першої половини ХІХ ст. елемент новизни і філологічності»*¹. Тобто пропонована робота видається не лише актуальною, а й передбаченою планами учасників наради науково-редакційної комісії Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України 2004–2005 рр. із питань написання десятитомного видання історії української літератури, зокрема й української драматургії першої половини ХІХ ст.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація пов'язана з комплексним планом науково-дослідної роботи кафедри теорії літератури та компаративістики Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» «Національна культура у філологічних дискурсах різних типів» (державний реєстраційний номер 0101U001371). Тему дисертаційної роботи затверджено на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 1 від 19.02.2009 р.).

Мета дослідження: спираючись на досягнення теоретиків та істориків літератури різних епох, розробити й обґрунтувати теоретичну концепцію поетики твору літератури взагалі й поетики твору драматургії насамперед як цілісної системи систем (складові підсистеми – мікропоетика, макропоетика та поетика композивання), а також апробувати цю концепцію на матеріалах окремих опублікованих творів української драматургії першої половини ХІХ ст., простежуючи при цьому поетапно-історичний процес зародження, формування, становлення й розвитку окремо мікро- й макропоетики та поетики композивання традиційного, але передусім принципово нового типу.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

¹ Академічна «Історія української літератури» в 10 томах : Матеріали засідань науково-редакційної комісії, «круглих столів», інших наукових обговорень та планів томів / упоряд. Я. Цимбал. – К. : Фенікс, 2004. – С. 68.

- здійснити аналітичний огляд роздумів і трактатів мислителів різних епох та передусім суто літературознавчих праць, у яких спеціально чи принагідно, періодично чи спорадично порушувалися й вирішувалися проблеми та питання поетики твору художньої літератури і цього виду мистецтва взагалі, з метою визначення змісту, основних форм, ознак і функцій досліджуваного явища;
- здійснити поетапний аналітичний огляд драматургознавчих трактатів і суто наукових праць, у яких велася мова знову ж таки про зміст, форми, основні ознаки, функції й сутність поетики п'єси;
- простежити процес диференціювання та з'ясувати стан дослідженості кожної зі складових поетики п'єси (мікропоетики, макропоетики та поетики компонування) і на основі наслідків таких спостережень сформулювати теоретичну концепцію поетики твору драматургії як системи систем;
- з'ясувати стан вивченості української драматургії першої половини ХІХ ст. з точки зору поступу її поетики;
- апробувати теоретичну концепцію поетики твору драматургії як систему систем на матеріалах творів української драматургії першої половини ХІХ ст. в її історико-літературному поступі шляхом спостереження за історією становлення й розвитку кожної окремої підсистеми поетики п'єси – мікропоетики, макропоетики й поетики компонування;
- зіставити положення й наслідки теоретичних та історико-літературних пошуків, визначитися з колом вирішених і перспективних питань та проблем дослідження.

Об'єктом дослідження є система праць і вчень про поетику й типи поетик узагалі та про поетику твору драматургії зокрема, а також масив творів української драматургії першої половини ХІХ ст., які складають «мегатекст» на стадії розвитку її як нової.

Предметом дослідження є процес формування уявлень, понять і категорій поетики твору літератури взагалі й поетики п'єси зокрема як системи систем її складових, а також історико-літературний поступ і як окремих підсистем поетики творів нової української драматургії першої половини ХІХ ст., і як складової літературного процесу вказаного періоду.

Теоретико-методологічною основою дослідження обрано праці з питань і проблем поетики літератури взагалі й поетики п'єси зокрема (С. Аверінцев, Арістотель, С. Балухатий, М. Бахтін, О. Білецький, О. Бондарева, Н. Буало, М. Верлі, О. Веселовський, М. Возняк, В. Волькенштейн, О. Галич, Р. Гессен, В. Гуменюк, М. Довгалевський, В. Домбровський, Г. Доридор, В. Жирмунський, С. Жулькевський, І. Зайцева, П. Зюмтор, В. Івашків, Л. Кастельветро, Г. Ключек, М. Кодак, А. Козлов, Г. Лессінг, Н. Малютіна, М. Монтень, З. Мороз, Л. Мороз, Я. Мукаржовський, М. Наєнко, Платон, М. Поляков, О. Потєбня, Ф. Прокопович, М. Роздольський, Г. Семенюк,

Г. Сивокінь, К. Сторчак, М. Сулима, Ю. Тинянов, А. Ткаченко, Б. Томашевський, Б. Успенський, Г. Фрейтаг, Б. Фронтель, В. Халізов, Ю. Холодов, С. Хороб, П. Хропко, Л. Чернікова, А. Шамрай, В. Шубравський та ін.), з питань поетики й естетики художньої літератури зокрема (Ю. Боров, Г. Гегель, Ю. Лотман та ін.), з проблем лінгвістичного й стилістичного вивчення п'єси (Д. Баранник, Г. Гай, П. Данилко, Л. Кобзар, Н. Слюсар, Р. Якобсон, Я. Януш та ін.).

Оскільки природа драматургії має двоїсту специфіку, у дослідженні не раз виникала необхідність посилається й на ґрунтовні праці чи розвідки з риторики (Ф. Прокопович), теорії словесності (М. Бистров, І. Лисков), на праці театрознавчого плану (Д. Антонович, Л. Курбас, Я. Мамонтов, І. Мар'яненко) і, звичайно, на літературознавчі тлумачники.

Методи дослідження. 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 мікро- й макропоетики та поетики компонування української драматургії першої половини ХІХ ст. застосовано контекстуальний та інтертекстуальний підходи. При вивченні складових мікро- та макропоетики конкретних п'єс досить результативними виявилися синтагматичний і парадигматичний підходи.

Для дослідження текстів і змісту (але передусім мікро- й макропоетики та поетики компонування) окремих творів і всього масиву творів української драматургії першої половини ХІХ ст. застосовано як низку загальнонаукових, і зокрема лінгвістичних, так і суто літературознавчих методів: від біографічного до різних типів аналізу твору драматургії.

Наукова новизна дослідження полягає в розробці суто теоретичних концепцій поетики твору літератури взагалі й передусім поетики твору драматургії, тобто в *уточненні* змісту базових категорій «поетика твору літератури», «поетика твору драматургії» та понять «мікропоетика», «макропоетика», «поетика компонування» п'єси. А це значить, що *вперше* досить чітко розмежовано й визначено зміст складових підсистем поетики твору драматургії. *Уперше* простежено зміни в змісті, в основних формах і функціях складових поетики п'єси в процесі історико-літературного поступу української драматургії першої половини ХІХ ст.

Теоретичне значення дисертації полягає в розробці, обґрунтуванні й апробації як загальної концепції поетики твору літератури (як системи систем) і передусім твору драматургії, так і конкретних значень базових для даної роботи категорій «поетика твору літератури» й «поетика п'єси» та визначальних понять – «мікропоетика», «макропоетика», «поетика компонування».

Практична значимість одержаних результатів бачиться в тому, що теоретичні й історико-літературні положення та висновки, а також розроблені

й апробовані методики і технології конкретних наукових пошуків можуть бути використані в практичній творчості драматургів, при написанні дисертацій, монографій і будь-яких інших досліджень з питань і проблем поетики твору літератури. Здобутими концепціями, положеннями й висновками можуть скористатися в процесі планування, підготовки й читання нормативних і спеціальних курсів з теорії й історії літератури викладачі вищої школи, автори майбутніх посібників і підручників з теорії та історії літератури, зокрема драматургії.

Апробація роботи. Окремі положення концепції, а також деякі висновки дослідження оприлюднені на науково-теоретичних і науково-практичних конференціях, читаннях і семінарах різних рівнів, зокрема в останні роки: Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми філології та перекладознавства» (Хмельницький, 2007, 2009), 2-й Міжнародний театральний симпозіум «Література. Театр. Суспільство» (Херсон, 2008), Міжнародна наукова конференція «Сучасна україністика: проблеми мови, літератури і культури» (Оломоуц, Чехія, 2008), XVIII Міжнародна наукова конференція ім. проф. Сергія Бураго «Мова і культура» (Київ, 2009), Міжнародна науково-теоретична конференція «Мультилогос літератур світу» (Кривий Ріг, 2010), 11-й філологічний семінар «Теорія літератури у вищій школі» (Київ, 2007), Всеукраїнська науково-практична конференція «Театру корифеїв – 125 років» (Кіровоград, 2007), Всеукраїнська наукова конференція «Українська література і загальнослов'янський контекст» (Бердянськ, 2008), VIII і IX Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Українська література: духовність і ментальність» (Кривий Ріг, 2008, 2009), Всеукраїнська наукова конференція «Література і історія» (Запоріжжя, 2008, 2010), Всеукраїнська наукова конференція «Іван Котляревський та українська культура XIX і XXI століть» (Полтава, 2009), V, VIII, IX Всеукраїнські наукові конференції «Слобожанщина: літературний вимір» (Луганськ, 2009, 2010, 2011), Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна україністика: наукові парадигми мови, літератури та документознавства» (Київ, 2009), Всеукраїнська науково-практична конференція «Марко Кропивницький і українська культура» (Глухів, 2010). Зміст окремих розділів і всієї дисертації апробовані на звітних конференціях професорсько-викладацького складу Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

Публікації. Наукові положення й результати дисертації відображено в монографії «Основні складові поетики української драматургії першої половини XIX століття» (Кривий Ріг, 2011) і в 36 одноосібних статтях, 24 з яких опубліковані у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

Структура й обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків і списку використаних джерел (428 позицій). Загальний обсяг роботи – 429 сторінок, із яких – 394 сторінки основного тексту.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми, проаналізовано стан розробки проблеми, визначено мету і завдання, об'єкт і предмет, а також теоретико-методологічні засади дослідження, наукову новизну та практичну значимість основних положень дисертації.

Перший розділ «Генетико-еволюційні й теоретико-інтерпретаційні осягнення змісту, функцій, сутності та складових поетики» і чотири його підрозділи присвячено аналітичному оглядові праць про процес формування уявлень, понять і категорії «поетики п'єси», про становлення концепцій змісту й функцій поетики в науці про літературу, а також формулюванню й обґрунтуванню теоретичної концепції поетики твору драматургії.

У **підрозділі 1.1. «Поетика як первісна форма літературознавства»** з'ясовано: оскільки література найдавніших часів писалася ритмізованою мовою та називалася переважно «поезією», поетика (як перше вчення про цей вид мистецтва) фактично вже тоді й дещо пізніше стала первісною формою літературознавства. При цьому виявлено такий важливий факт: уже в поетологічних роздумах Платона, Арістотеля та їхніх послідовників античного періоду намітилися три досить прозорі тенденції поетологічних пошуків – виявлення й оцінювання смислових навантажень лінгвістично-стилістичних одиниць мови творів, вивчення значимості та вагомості всього твору й основних об'єктів його «наслідувального» відображення, поцінування вмінь авторів компонувати основні аспекти змісту і форми твору. Ще тоді особлива увага приділялася процесу й наслідкам творення трагедій і комедій. Так закладалися основи поетики твору літератури взагалі й твору для сценічного втілення зокрема.

У **підрозділі 1.2. «Поетика як базовий складник літературознавства»** відзначено, що поетика як первісно-синкретична форма літературознавства не одразу перетворилася на таку базово-методологічну, а врешті-решт, і на засадничо-теоретичну складову літературознавства, яка, з одного боку, все ще мала основним об'єктом осягнення твір літератури, а з іншого, – ставала тією базою, на якій почали формуватися основні галузі літературознавства: літературна критика, історія й власне теорія літератури. Але на цьому етапі розвивається вчення про поетику не лише тих типів творів літератури, які складали роди та жанри літератури, а й тих, котрі почали називатися «поезією», «прозою» та «драматургією». Так, у перші вісімнадцять століть нової ери формувалася поетика родів, видів і жанрів літератури взагалі, але все помітнішою основою основ ставала поетика твору літератури. При цьому найбільше уваги було приділено знову ж таки поетиці твору драматургії, адже саме тут виникли й сформувалися всі основні канони як лінгво-текстуального, так і власне компонувального планів.

Важливим на цей раз стало й те, що майже з кожним століттям поетологи все більше й більше зосереджували увагу на самому процесі та наслідках написання різних творів літератури.

У підрозділі 1.3. *«Поетика твору літератури як складова теорії літератури»* простежено за тим, як упродовж XIX і XX ст. українські та європейські вчені, одержавши за об'єкт дослідження принципово нову (в усіх відношеннях і вимірах) літературу, не стільки підводили загальнотеоретичні підсумки тисячолітніх пошуків і знахідок у галузі літературної критики, історії й теорії літератури, скільки порушували питання про місце поетики твору в літературознавстві взагалі й зокрема в остаточно сформованій уже тоді теорії літератури. І тут сповна логічно першими поставлені питання про поетику суто текстових особливостей, значень, смислів твору літератури. А з розробкою структуральних підходів і методів з'являється низка концепцій поетики й перш за все поетики твору літератури як складової частини теорії літератури. Питанням поетики твору драматургії відтепер незмінно відводилося окреме місце, проте все це активізувалося ще більше з виникненням і розвитком нових форм театру (від аматорських інсценізацій до театральних дійств на майданах) та особливо в кінематографі. На виняткову увагу тут заслуговують лінгвістична, лінгвостилістична та лінгво-психологічна поетики твору літератури другої половини XIX ст. і початку XX ст. Привертає увагу й праця К. Юнга «Про відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчості» (1912), у якій порушено питання про процес і наслідки творчості письменника, тобто про поетику твору літератури як про явище процесуально-наслідкового характеру, хоча цей підхід дав результати значно пізніше.

Ознаменувавши початок і першу половину XX ст. новим заглибленням у проблеми поетики твору, представники формальної школи (Ю. Тинянов, В. Шкловський) та члени Празького лінгвістичного гуртка (Я. Мукаржовський, Р. Якобсон), як і свого часу О. Потебня, основними своїми завданнями побачили: а) вивчення стану й рівня значимості та «дотичності» мови твору літератури до питань літературознавства; б) вивчення вміння письменника користуватись усіма багатствами мови; в) осягнення художніх функцій систем мовних одиниць твору літератури; г) уміння бачити й вивчати текст твору літератури перш за все структурним і т. ін.

Про поетику твору літератури як уже сповна завершену систему трьох основних аспектів твору (тексту, змісту й структури) стали вести мову лише наприкінці XX ст. та на початку XXI ст. На цей раз не стільки по-новому, скільки значно конкретніше й масштабніше почали розкриватися механізми виявлення та всебічного усвідомлення сутності й функцій усіх складових поетики твору літератури, вміння систематизувати їх частково і поступово. Чи не найкращими в цьому плані виявилися праці авторів збірника статей «Проблеми рецептивної поетики» (Кіровоград, 2009).

У підрозділі 1.4. «Поетика, майстерність і художність твору драматургії та її основних жанрів» простежуються процеси пошуків змісту понять про майстерність і художність твору літератури, тобто про основні здібності авторів і визначально-специфічні риси й властивості творів художньої літератури взагалі. Наслідки цих спостережень показали, що за змістом поняття «поетика», «майстерність» і «художність» є не тільки не ідентичними, а й навіть не «синонімічними», оскільки будь-які вияви поетики твору літератури завжди є перш за все конкретними фактами чи факторами суто текстуальних смислів, складових змісту й зафіксованих у структурі твору способів поєднань основних компонентів формозмісту, а майстерність і художність – це передусім такі якісні характеристики системи фактичних виявів поетики, які вказують на ступінь їхньої суто «технологічної» довершеності (майстерність) і на ступінь та силу їхньої сугестивності (художність). І якщо саме тлумачення майстерності вже давно й надійно обґрунтоване в багатьох працях, то в процесі пошуку сутності й змісту поняття «художність» довелося зіткнутися з багатьма суперечностями. А тому в основу розуміння й тлумачення цієї характеристично-специфічної властивості твору літератури покладено роздуми І. Франка про сам процес авторської й читацької сугестії. Тобто художність твору драматургії бачиться в даному разі як властивість систем авторських можливостей і здібностей впливати на психіку реципієнта (і на рівні кожної окремо складової поетики, і на рівні всього твору, і на рівні авторської манери взагалі) та здібностей реципієнта співпереживати, співмислити, співтворити з автором і дійовими особами твору. При цьому можна говорити про особливості й навіть типи майстерності творчої спадщини одного автора чи угруповання. Обов'язково повинні враховуватися й мотиваційно-рефлексійні, інтенційно-трансляційні, інтуїтивно-пророчі, фантазійно- чи науково-передбачувальні та вигадувально-містеріальні й будь-які інші можливості та властивості й фактори впливу автора на реципієнта взагалі.

Саме такі тлумачення майстерності та художності твору драматургії як найсуттєвіших і найхарактерніших його ознак, котрі вказують на саму приналежність твору до розряду завершених та власне художніх, варто сприймати скоріш гіпотетично, адже необхідно вивчати все це спеціально, масштабно й у системі, що в межах цієї роботи, цілі якої є іншими, здійснити неможливо.

У другому розділі «Поетика п'єси як система систем процесуально-наслідкових елементів, компонентів та аспектів її змістоформи» актуалізуються й визначаються межі між мікропоетикою твору драматургії, яка вивчається на синтагматично-текстуальній вісі твору, макропоетикою (осягається на парадигматично-змістовій вісі) та поетикою komponування – на рівні його загальної структури змістоформи.

У підрозділі 2.1. «Основні форми й мета спілкування драматурга з реципієнтом і ролі дійових осіб у цьому процесі» розглянуто дві основні

форми спілкування драматурга передусім з діячами театру та з читачами взагалі: мовлення автора від неозначеної особи оповідача й мовлення автора від імені дійових осіб. При цьому з'ясовано, що до складу авторського мовлення від імені неозначеної особи оповідача належать: а) номінування твору й визначення його жанру та часопростору подій; б) представлення дійових осіб, умов та обставин їхньої життєдіяльності; в) пояснення до яв, сцен, картин, актів і дій; г) ремарки й інші форми авторських порад або зауважень стосовно процесу інсценізації п'єси тощо. Мовлення драматурга від імені дійових осіб подається в чотирьох основних, але різних за структурою й змістом і насамперед за функціями типах (прийомах) спілкування дійових осіб між собою: моно-, діа-, полілогічне мовлення та багатоголосся. До того ж слід пам'ятати, що кожен з названих типів мовлення може складатися як з окремих прийомів і різної складності груп, так і з комбінацій чи систем прийомів. Окрім того, кожен такий формально-візуальний тип авторського мовлення п'єси обов'язково передбачає притаманний лише йому символічно-ситуаційний складник змісту п'єси. Тобто і багатоманіття змісту, форм, ознак та передусім функцій усіх типів і різновидів мовлення п'єси, яке принципово відрізняється від мовлення у творах власне поезії й прози, потребує до себе особливої уваги тих, хто вивчає мікропоетику п'єси. Так, навіть в одному монологі (а тим більше в діалозі чи полілозі) можна зустріти двох і більше суб'єктів мовлення – один і той же мовець може, залучивши думки чи слова неприсутніх у цей момент дійових осіб, по-різному активізувати їх упродовж одного й того ж діалогу, міняючи їх на свій лад: від «за» до «проти», від пасивності до активності й навіть агресивності. А це значить, що не кожна репліка діалогу виражає достатньо стійку позицію спілкувальника. Дуже своєрідними складниками діалогу виступають і «хіатуси», які вживаються для підкреслення важливості й уже сказаного, й того, що буде сказано після паузи, для нагнітання чуттєво-мисленневих напружень і станів тощо. Помічено, що полілогічне мислення автора від імені дійових осіб було досить багатослівним у творах драматургії до XIX ст., а з розширенням можливостей, функцій і типів театрів у XIX ст. все це урізноманітнюється й постійно динамізується, проте практика й специфіка самого театрального мистецтва уже в першій половині вказаного століття поступово повертала і до найефективнішої кількості дійових осіб, і до розмірів реплік (від 3–5 дійових осіб до 10–15 дійових осіб і кількох «залучених», нерідко фрагментарно-безіменних осіб), котрі починали виражати ознаки нового, як на той час, плюралізму поглядів, хоча він часто зводився до звичайного багатоголосся. Так поступово в українській драматургії ставав традиційним закладений ще в народно-релігійній і власне народній драматургії українців полілогізм, який у п'єсах пізніших часів став нерідко завершуватися сценами багатопозиційних і багатоголосих виборів та голосувань. Саме у творах драматургів-слов'ян все частіше цей спосіб мислення ставав вирішальним фактором змісту їхніх творів і цілей спілкування дійових осіб, а окремі репліки й особливо викрики тих учасників полілогічних

розмов, які виражали незгоду з головними дійовими особами, послідовно створюють ефект процесу постійної демократизації мислення, мовлення й діяння українців загалом. Тобто полілог у творах української драматургії після XVIII ст. почав виконувати одну з найважливіших функцій – закладати принцип такої поведінки дійових осіб, яка в реальному житті є характерною рисою українців. Незаперечною особливістю виявилось й те, що ситуація полілогічного мовлення породжується й загострюється, як правило, такою дійовою особою, котру прийнято називати «медіатором» («підбурювачем» або просто «провокатором»), яка не лише породжує й організовує, а й веде учасників полілогічного мовлення до спільної (а насправді, частіше всього, до особистої) цілі, налаштовує спілкувальників на досить чітко визначений пафос і дух розмови.

У *підрозділі 2.2. «Мікропоетика п'єси як система текстуально-сміслових засобів, прийомів і блоків та способи їх використання автором»* з'ясовано, що сам процес виникнення тексту (авторського моно-, діа- та полілогічного мовлення й мислення в багатоголоссях) п'єси, на відміну від тексту твору віршованого або прозового, фактично кожного разу детермінується важливими, переважно загальносуспільними, історичними, соціальними морально-етичними та ін. причинами й умовами, неодмінно інтерпретується індивідуально-особистісними цілями й мотиваціями дійових осіб. Нерідко усе це талановитий майстер закладає в назві, у підназві, де представлені умови й дійові особи, – уже там виявляються позиції, цілі та можливе мислення, мовлення, спосіб життя більшості дійових осіб. Визначення автором жанру, часо-простору, вказівки на причини, умови й обставини розгортання подій твору, навіть на сценічні декорації, зміст прологів та епілогів не просто конкретизують сказане й зроблене дійовими особами – вони часом «відкривають» перед реципієнтом картини життя і боротьби окремих дійових осіб, соціумів, етносів, націй, народів, рідше – картини світу. А хист і вміння драматурга «вмонтовувати» складові авторського мовлення в текстоформу монологів, діалогів, полілогів і багатоголосся свідчать про ступінь його майстерності й обдарованості, адже саме в них подаються основні коди й ключі не лише до наявних у п'єсі елементів абстракціонізму, символізму, вигадкування, фантазування, марення чи містифікування, вищих смислів і сенсів твору, а й до його кон-, під- чи надтекстових зрушень і нашарувань. Оскільки основними складовими тексту п'єси є все-таки монологи, діалоги, полілоги та багатоголосся, зміст, основні форми, ознаки й функції цих складників у цілому добре вивчено, але варто все-таки не забувати, що, окрім типових форм мовлення автора від імені дійових осіб, є й нетипові. Так, наприклад, у деяких монологіях присутні елементи діа- та полілогічного мислення й мовлення, а в діалогах – елементи моно- та полілогізму. І тут лише констатацією вже цих фактів не обійтися – потрібні спостереження й за змінами в структурах моно-, діа- та полілогів, а відповідно, й за змінами функцій таких складників текстів. Та при всій складності монологів і навіть

полілогів набагато складнішими в усіх планах і ракурсах постають діалоги, адже вони можуть бути надскладними не лише за змістом, структурою й ознаками, а передусім за функціями. Тоді як багатоголосся, навпаки, і зустрічаються дуже рідко (здебільшого в розв'язках конфліктів), і значно простіші за всіма вимірами, хоча й відрізняються унікально важливими функціями – такими проявами демократизації спілкування, які сприймаються реципієнтами і як процеси, і як наслідки цього суспільного явища. Більше того, творча практика й творчий досвід драматургів XIX і XX ст. далеко не завжди вкладаються в будь-які описи та характеристики полілогів і багатоголось, та ще тоді, коли особливо вони ускладнюються й урізноманітнюються в так звані «переходові» періоди, наприклад, від драматургії наївно-реалістичного «наслідування» до класицизму, а вже від нього – до драматичних містерій Середньовіччя, від п'єс класицизму до нової європейської (в тому числі й української) драматургії. Усе це разом дає підстави зробити такий висновок: мікропоетика п'єси – це система таких двох форм (а отже, й двох різних комплексів прийомів) спілкування драматурга з реципієнтами (авторське мовлення від неозначеної особи й мовлення від імені дійових осіб), кожна з яких має й певну кількість обов'язкових і факультативних складових текстосмислів, дуже відмінних текстоформ, ознак та функцій, найрізноманітніших фонологічних, морфологічних, лексичних, синтаксичних і стилістичних нашарувань, значень, зрушень тощо, які лише всі разом породжують складові й увесь зміст твору. Тобто після вивчення мікропоетики п'єси можна говорити лише про окремі вияви майстерності добору й поєднання засобів і прийомів різних типів авторського та персонажного мовлення, про семантико-сислове багатство тексту, про рівні мисленнево-мовленневої індивідуалізації й типізації дійових осіб. Вивчення тільки мікропоетики п'єси дає менше підстав робити висновки про ступінь її художності, оскільки кожна її ознака – це те, що створює або емоційно-чуттєвий, або інтелектуальний, або фантазійно-вольовий ефект цілісності й завершеності, виразності й однозначності зображуваного.

У підрозділі 2.3. «Макропоетика твору драматургії як система характерів (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» розглянуто кожен окрему складову змісту п'єси й з'ясовано, що драматургознавці сконцентрували свою увагу перш за все на формах, ознаках, функціях найважливіших складових змісту п'єси, котрі цілісними усвідомлюються лише впродовж усього твору, тобто на його парадигматичній вісі. Але більш-менш цілісної й системної концепції цього явища (макропоетики) все ще немає. У дисертації розроблено, апробовано й запропоновано таку концепцію вивчення макропоетики твору драматургії, яка передбачає дослідження змісту твору, форм, ознак, функцій та й самої його сутності як базових, так і специфічних його складових: від змістовності назви

п'єси й змальованих в авторському мовленні ситуацій, умов, причин, мотивів і тем до характерів, колізій, конфліктів та подій; від сюжетних ліній і різних переплетінь до фабули й цілісності сюжету взагалі; від психостанів окремих дійових осіб до сутності етико-естетичного пафосу тощо.

І якщо якась зі складових макропоетики репрезентується драматургом помітно поверхово чи побіжно, то її вивчати варто обов'язково, щоб з'ясувати, чому саме він це робить, які наслідки такого «бачення» і як це відбивається на рівні майстерності автора й художності п'єси. А найпомітнішим узагальненням не стільки конкретної змістовності п'єси, скільки вираженості загального психологізму твору драматургії завжди був і залишається вимір її етико-естетичної спрямованості й такого ж потенціалу, адже реципієнт завжди надіється або розраховує на високу духовно-естетичну зрілість драматурга та його театральних «співавторів».

Значно складніше з проблемою, проблематикою й ідейним змістом (чи хоча б спрямуванням) твору: з одного боку, автор може сформулювати їх (як уже було раніше сказано) ще в назві, а з іншого, – драматург може нібито й не порушувати будь-якої актуальної чи важливої проблеми; з одного боку, головну проблему твору автор може чітко формулювати й виокремлювати в тексті й у змісті п'єси, а з іншого, – усе це реципієнтові доводиться здійснювати самому: виокремлювати й виводити з-поміж кількох (а може, й багатьох) інших проблем і з багатого ідейного змісту.

Майстерність макропоетики п'єси полягає передусім в умінні драматурга створити максимально довершені й у всіх вимірах визрілі складові змісту та максимально підпорядкувати їх потребам динамізації конфлікту чи системи конфліктів і подій. Ступінь художності макропоетики п'єси впливає перш за все з рівня «відкритості» кожної складової її змісту та полягає в умінні драматурга природно й легко привести реципієнта до активної взаємодії з ним самим і, звичайно, з його театральними «співавторами», до співіснування з дійовими особами та співпереживання їм, тобто залежить від потужності й масштабності образно-асоціативних полів і всіх можливих суспільних відлунь, від кожної складової макропоетики, від того, наскільки виразна й помітна сугестія всіх обов'язкових складових змісту твору. А наявність факультативних «суміжних», «супровідних», «спорадичних» і їм подібних макро- і мікротем, макро- і мікропроблем, макро- і мікроідей тощо може свідчити передусім про багатогранність світобачення драматурга й дійових осіб або про звичайну невправність автора, якщо все те не гармонує й не співпадає. До системи подібних «неоднозначних» ознак складових макропоетики п'єси можна віднести й доступність, масштабність, вагомість – вони далеко не завжди «працюють» на майстерність і тим більше на художність.

Конкретність причиново-наслідкових ланцюгів розвитку конфліктів і подій п'єси постає особливо важливою в п'єсах історичного характеру. У творах із домисленою, вигаданою чи сфантазованою дійсністю на перше місце виходять логічність і суспільно-етична зумовленість змальованого, але

передусім конкретних думок, слів, учинків дійових осіб. А в п'єсах з особливою увагою драматурга до внутрішнього світу людей вочевидь домінують вияви психопоетики – психологізму людських стосунків і перш за все законів психофізіології, власне психіки й психології. Думка про те, що лише за особливих чи типових умов можуть бути сформованими чітко (максимально) виражені характери дійових осіб, загалом вірна, але надзвичайно складні обставини породжують і надскладні характери, й навпаки – складні характери дійових осіб потребують для їхнього вираження надскладних умов та систем характеротворення, але разом з тим усе це далеко не завжди є доступним для пересічного реципієнта, якщо автор і його театральні «співавтори» помітно невправні. Системність чи безсистемність характерів, конфліктів і подій п'єси визначаються не тільки й не стільки тим, наскільки міцно вони пов'язані між собою, скільки тим, наскільки взаємопов'язаність названих складових макропоетики твору сприяє загальній довершеності та, головне, загальній художньо-образній цілісності зображеного, адже кожна (навіть другорядна чи факультативна) складова макропоетики п'єси може зіграти врешті-решт вирішальну роль і в системі поєдинків, і у створенні їхнього етико-естетичного пафосу й потенціалу.

Отже, макропоетика п'єси – це така складноструктурна система багатофункціональних і різномасштабних, парадигматично сплетених і переплетених процесуально-наслідкових складових її змісту, які творяться драматургом перш за все роздумами, словами, вчинками дійових осіб або шляхом елементарного й здебільшого ідеологічно чи політично заангажованого та канонізованого «наслідування», простого «копіювання», упередженого критиканства тощо; або способами наївно-реалістичного моделювання, шляхом художньо-образного творення типових сцен, ситуацій, характерів, конфліктів та ін.

У *підрозділі 2.4. «Поетика komponування основних текстуально-змістових блоків у плані майстерності та художності твору для сценічного втілення»* коротко розглянуто питання й проблеми монтування складових мікропоетики та komponування складових макропоетики. При цьому з'ясовано, що вчені постійно й активно займалися пошуками шляхів переважно загального komponування твору драматургії. Так, нами виявлено, що загальна структура п'єси мінялася при переходах від п'єс із однією дійовою особою до п'єс із кількома дійовими особами, від одноактівок до п'єс багатоактних, від них до п'єс-логій і т. ін. – тоді мінялася не стільки послідовність поєднань окремих складових мікро- та макропоетики, скільки характер komponування найважливіших аспектів загальної змістоформи твору. При цьому навіть найглибші й найбагатогранніші дослідження з теорії драми акцентують увагу передусім на тих ознаках структури п'єси, які вказують на загальну цілісність твору. Зовні це виглядає як komponування яв у дії, актів – у п'єси, п'єс – у п'єси-логії. Але найчастіше для розвитку подій сценічного твору значно важливішими виявляються поєднання (komponування) таких далеко

непоєднаних характерів, які в процесі розгортання поодиноких зіткнень, колізій і конфліктів породжують драматичні, комедійні й трагічні події або довгі подієві ряди, адже саме така динаміка і гострота поєдинків може максимально напружувати реакції та рефлексії реципієнта. І тут постає необхідність вивчати й інші найпоширеніші прийоми komponування п'єси: введення драматургом наскрізних характерів, конфліктів чи подій – аж до надання героєві чи антигероєві твору виключного права й обов'язку нести в собі всю вагу звичаєвої, моральної, правової, етико-естетичної та іншої пафосності й тенденційності твору і тим самим єднати всіх і все навколо себе; незмінним і фактично ніким не скасованим назавжди залишається сформульований ще Аристотелем прийом проведення реципієнта від «незнання» через «нестерпне очікування» до бажаного «узнавання» тощо.

Особливо помітним і важливим усе це стає під час інсценізації й авторських переробок, ремейкування п'єс – тоді ці прийоми komponування залишаються вирішальними або принципово міняються.

У третьому розділі **«Мікропоетика української драматургії в історичному поступі першої половини ХІХ ст.»** поетапно проаналізовано твори української драматургії першої половини ХІХ століття з точки зору історико-літературного поступу їхньої мікропоетики. У процесі такого пошуку з'ясовано, що складові авторського мовлення й мовлення дійових осіб розвивалися по-різному і кожного разу по-своєму, а тому більшість із них досліджено диференційовано.

Підрозділ 3.1. «Поступ мікропоетики авторської нарації творів української драматургії першої половини ХІХ ст.» присвячено дослідженню появи новацій і змін у мікропоетиці суто авторського мовлення вказаних творів (від назв п'єс і визначення жанру та часопростору до останніх ремарок). Аналіз конкретних п'єс показав, що впродовж 1800–1830 рр. українські драматурги давали своїм творам в основному два типи назв. У першому випадку до основного складника назви драматурги вносили лексеми з указівками на соціальний стан або на місце проживання героя. Так, наприклад, Г. Квітка-Основ'яненко до назви суспільної акції «вибори» додав соціальне уточнення «дворянські» («Дворянские выборы...»), а І. Котляревський, навпаки, до попередньо обраної назви «Полтавка» додав пізніше ім'я героїні Наталка. У другому випадку вживалися такі подвійні назви, у яких першу половину складають іменник з прикметником або інше словосполучення, а другу – такі паремії, які досить образно й повніше розкривали 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 й ін.

У 30-х рр. зміст і 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», «Бой-жінка». Тобто лише дві назви залишилися подвійними, дві – однослівні, а тринадцять – у формі словосполучень. При цьому зміст більшості назв стає дуже багатим і різноманітним: від психомістичної назви («Ясновидящая» Г. Квітки-Основ'яненка) до характеристичного психоштампу («Бой-жінка» того ж автора); від обрядово-язичницької номінації свята («Купала на Івана» Г. Квітки-Основ'яненка) до імен і прізвищ історичних осіб («Сава Чалий» М. Костомарова); від помітно примітивного й водночас дуже масштабного в часі й просторі локусу («Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» Р. Андрієвича) до зовсім необмеженого в часі «Чорноморського побиту» Я. Кухаренка і т. ін. Ще різноманітнішими видаються якісно-функціональні характеристики назв п'єс цього десятиліття: від настроювання реципієнта на щось містичне («Чары...») до вживання традиційних характеристичних прізвищ («Шельменко-денщик» і «Шельменко – волостной писарь»); від спроб розкрити етнологічні особливості одного й того ж обряду («Любка, або Сватання в с. Рихмах») до іронічної «поради» («От так ти москаля одури!») тощо. Особливо помітно збагачуються й урізноманітнюються зміст, форми, ознаки й функції назв українських п'єс 40-х рр.: з'являються назви суто емоційно-чуттєвого наповнення («Щира любов, або Милий дорогше щастя» Г. Квітки-Основ'яненка, «Муж старий, жінка молода» С. Петрушевича, «Розпука орендарська» і «Герпен-спасен» Р. Моха); вказівки на появу таких людей, для яких ставало модним мандрування іншими землями («Вояжери» Г. Квітки-Основ'яненка); назви-оксюмори почали підсилювати суперечливість характерів і ситуацій твору («Мертвец-шалун» Г. Квітки-Основ'яненка). У 40-х рр. усе частіше вживаються назви з вказівками на час або місце подій твору, що наближало зображене до реального часу й простору («Украинские сцены 1649 года», «Переяславська ніч» М. Костомарова, «Поворот запорожців з Трапезунда» К. Гейнча). Незначну групу назв п'єс цього періоду склали такі, які можна віднести до «назв-паремій», наприклад, «Дівка на виданню, або На милування нема силування» І. Озаркевича, «Тоді скажеш гоц, як вискочиш» О. Ващенко-Захарченка й ін. Саме у 40-х рр. з'явилися й такі назви п'єс, які вказували на інтертекстуальні зв'язки змісту чи сюжету твору (п'єса І. Бужаненка «Гриць Мазниця, або Муж затуманений»).

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», «Мотря Кочубеївна», «Козак и охотник», «Чумак». Серед назв цього часу поодинокими є ті, у яких відчувається іронічне номінування головної дійової особи («Головний тарабанщик» О. Духновича).

Подібні зміни відбуваються й у системі формулювань авторських визначень жанрів п'єс. Так, дуже добре обізнаний із тогочасним театром

І. Котляревський назвав «Наталку Полтавку» (на кшталт популярних в аматорських театрах «опер») «малороссийской оперой». Г. Квітка-Основ'яненко спочатку визначав жанри своїх п'єс за класичною схемою. Так, наприклад, п'єсу «Приезжий из столицы...» він назвав «оригинальной комедией», «Турецкую шаль» – «комедией». У 30-х рр. усе повторюється, але до жанрового визначення «опера» (яке пізніше переномінується в «мелодраму») драматурги стали додавати ще й вказівки на національну особливість твору: Г. Квітка-Основ'яненко п'єсу «Сватання на Гончарівці» назвав «українською 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. розпочалися з написання Г. Квіткою-Основ'яненком «драми в п'яти діях» «Щира любов...», з-під пера цього ж драматурга вийшли «шутка-оперета» («Стецько, завербований в улани») та «шутка в двух действиях» («Мертвец-шалун»). 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». Деякі драматурги так видозмінювали жанрові визначення п'єс, що в них почали з'являтися ознаки жанрових домінант, тобто розпочався процес модифікування самого жанру.

І вже зовсім помітне нехтування жанровими визначеннями спостерігається в 50-х рр. Оригінальним виявилось тільки 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 жанрових номінувань 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.

Українські драматурги перших десятиріч ХІХ ст. розпочали представляти дійових осіб п'єс за досить спрощеною схемою (порівняно з п'єсами класицистів): імена, рідше – по батькові та вказівки на родинні чи соціальні стани. У 30-х рр. автори вже додавали характеристичні описи родових і соціальних стосунків, окремі риси характерів, тобто почала вироблятися своя, хоча й оперта на досвід попередників традиція, котра помітно ослабла в 50-х рр. – тоді українські драматурги максимально спростили представлення дійових осіб – аж до звичайних переліків чи списків імен.

Важливим фактором авторського мовлення творів української драматургії першої половини ХІХ ст. стали вказівки авторів на часопростір чи на суто історичний хронотоп подій твору – у ньому виявилися поетапні зміни в ставленні українських драматургів не стільки до класицистичної «єдності часу, місця та дії» твору, скільки до реальної історії народу. При цьому помічено:

українські драматурги розпочали виходити далеко за межі їхньої власної сучасності, і вже зовсім помітно – за межі українського села. Вони пробували надавати подіям і проблемам своїх п'єс таких масштабів і такої вагомості, котрі вже не поступалися творам європейців. Решта ж драматургів і справді, поступаючись перед можливостями тодішнього сценічного втілення, все ще помітно обмежували часові й особливо просторові масштаби зображуваних подій, а отже, і суспільно-історичну значимість творів, хоча все це «компенсувалося» проникненням у небачені до них глибини психіки дійових осіб, навіть душі помітно обмежених людей – у начебто й не складну, але часом неосяжну логіку людських стосунків, намірів і дій, у сутність умов, які їх породжують.

Особливі знання про життя народу українські драматурги виявили в описах реалістичних сцен і ситуацій та обставин. Тут вони залишалися фактично неперевершеними всі п'ятдесят років. Якщо П. Котляров, Я. Кухаренко, С. Писаревський подавали тільки мінімалізовані описи умов до дій, то М. Костомаров та інші автори зрозуміли справжнє призначення саме цієї складової мікропоетики. Так, наприклад, М. Костомаров у «Саві Чалому» подав описи тієї показової «щедрості» батька Сави Чалого, з допомогою якої він здобув булаву гетьмана. Тут є й причини та умови, але особливо цінними й вирішальними стають мотиви всього того, що буде відбуватися не лише в першій, а й у наступних сценах і діях. Окремі пейзажно-побутові констатації до яв застосували А. Велісовський, О. Духнович і В. Дмитренко, тоді як І. Бужаненко й І. Наумович узагалі не подали навіть коментарів до дій чи яв, чим помітно ослабили гостроту подій. І використання ремарок має дуже подібну амплітуду поширення й наповнення різноманітними змістовними, якісними й особливо функціональними новаціями, апогей чого припав також на 30–40-і рр. – від спрощеного констатування фактів і жестів до застосування різних способів і прийомів розкриття й навіть творення характерів (інтроспективні, модулятивні, комунікативні ремарки) тощо.

І хоча ці складові мікропоетики п'єс Г. Квітки-Основ'яненка, Р. Андрієвича, С. Писаревського й ін. досить довго виражалися переважно російською мовою, їх розквіт і повна українізація припали на 40-і рр. У 50-ті рр. вони наділялися ще й функціями уточнення змісту сказаного дійовими особами, вказівками на стани їхньої психіки, розкриття або розкодування деяких смислів і рис характерів дійових осіб, конотативною, інтроспективною й іншими функціями. Деякі драматурги (наприклад Г. Квітка-Основ'яненко в «Бой-жінці») використовували такі «варіативні ремарки», які давали можливість режисерам та акторам самостійно обирати типи жестів дійових осіб. У 50-х рр. ремарки фактично втрачають усі основні художньо-естетичні функції.

У *підрозділі 3.2. «Мікропоетика системи монологів української драматургії першої половини XIX ст.»* здійснено аналіз мікропоетики монологічного мовлення автора від імені дійових осіб і з'ясовано, що

монологи досліджених п'єс мали переважно інтравертний зміст, були небагатослівними, емоційно наснаженими й служили перш за все прийомом різнотипних і різноманітних самохарактеристик мовців. Елементами інохарактеристик (аж до безпощадного викриття підступності, жорстокості й бездуховності намірів дійових осіб) монологи стали наповнюватися поступово, починаючи з 20-х рр. – тоді монологічне мовлення почало ускладнюватися змістово (інформативно), якісно й функціонально. І хоча монологи все ще «обрамлювали» яви п'єс, проте вони все рідше й рідше передавали основний їхній зміст, частіше монологи створювали ефект перлокутивності, перспекції або служили прийомами ретардації чи ескалації сюжетної динаміки. У цей же час монологи почали набувати й перших ознак аналітичності, тим самим спонукати реципієнтів до поглиблених роздумів, сприяючи «відкритості» не лише окремих рис і характерів та конфліктів, а й усього змісту твору.

Монологи 30-х рр. поступово, але помітно вдосконалюються. Тоді з'явилися так звані «автономні монологи-яви», монологи-наміри і т. ін., хоча в цей же час Р. Андрієвич та К. Тополя зовсім відмовилися від використання монологічного мовлення дійових осіб. Причиною цього був не стільки бідний внутрішній світ дійових осіб, скільки тиск традицій драматургії попередніх століть. У другій половині 30-х рр. з'явилася модифікація на зразок «репліка вбік». Монологічне мислення й мовлення української драматургії 40-х рр. стає набагато складнішим, багатшим за змістом: від простих самохарактеристик до глибоких аналітичних роздумів. Окрім того, монологічно висловлені задуми й наміри дійових осіб почали розкривати дуже небезпечні глибинні (передусім інстинктивно-антагоністичні) стимули їхніх вчинків.

У 50-х рр. з'являються такі форми монологічного мислення й мовлення, у яких дійові особи виявляють не лише унікальні вміння глибоко, багатогранно й головне об'єктивно характеризувати самих себе та навколишніх, а й здатність простежувати переходи від емоцій до переконань і так само глибоко проникати в найпотаємніші глибини психіки їхніх «противників», уміння усвідомлювати найзагальніші закони й закономірності буття людини в природі та суспільстві. І в той же час саме в 50-х рр. монологічне мовлення почало поступово втрачати всі свої визначально-демаркаційні смисли та функції. Натомість у діалогічних конструкціях починають помітно актуалізуватися конвергентні відношення між моно- та діалогічними способами спілкування.

У *підрозділі 3.3. «Мікропоетика діалогічного мовлення в п'єсах української драматургії першої половини XIX століття»* проаналізовано основний прийом фактури текстів указаних п'єс – діалог. Аналіз форм і функцій абсолютної більшості типів цього прийому показав, що всі вони складають систему дуже відмінних і різнохарактерних способів надскладного різновиду мовлення автора від імені дійових осіб, у якій вони по-різному змонтовані. Так, значна кількість діалогів виявилася спробами дійових осіб реалізувати ті наміри, які висловлені в їхніх монологах або в попередніх діалогах, а тому вони видаються сповна вмотивованими «ззовні». Деяко рідше

зустрічаються такі складні діалогічні єдності й конструкції, котрі поступово й переважно у фіналі п'єси переходять у полілоги або багатоголосся. Усе це з'являлося вже у 20–30-х рр., але названа тенденція ще більше увиразнюється й посилюється в 40–50-х рр. Репліки діалогів п'єс цього періоду загалом не мають усталених змістоформ, типів або зразків. Повторюються, ускладнюються й удосконалюються створені раніше і творяться нові змістоформи та функції, нові типи діалогів. Це відбувається навіть тоді, коли хтось із драматургів запозичує сюжети й ситуації.

Семантично-сміслові наповнення й перш за все духовно-естетична спрямованість реплік досліджених діалогів майже завжди двовекторна, хоча нерідко трапляються й багатовекторні репліки та діалоги – дійові особи п'єс 30–40-х рр. досить часто спрямовують свої висловлювання на основного співрозмовника, на другорядного і навіть на реципієнта одночасно. Особливо це стосується тих реплік дійових осіб, з допомогою яких вони хочуть справити більше враження та сильний вплив саме на реципієнта. Випадки такої багатовекторності реплік трапляються здебільшого тоді, коли діалоги починають переходити в складні форми спілкування, зокрема в полілоги. У таких випадках продуценти реплік, бажаючи знайти в комусь із присутніх або й у всьому загалі союзника, мимоволі шукають особу з «третьою» позицією.

Графічні оформлення текстів таких діалогів забезпечуються, як правило, відповідними розділовими знаками, специфічними виявами паратексту з притаманними усному мовленню синтаксичними утвореннями: від речень простих і незакінчених до висловлювань релятивно-вокативного плану – аж до складних синтаксичних конструкцій, котрі часом виходять за межі реального усного мовлення, а отже, й за межі власне драматургічного мислення й мовлення. Так, у 40-х рр. далеко не всі п'єси мали суто ініціальні й фінальні репліки, оскільки багато розглянутих творів розпочинаються не розгортанням діалогічного поєдинку протилежно настроєних дійових осіб, а власне монологічним роздумом дійової особи над самою собою – здебільшого солілоक्вічним монологом.

Отже, у досліджених п'єсах стали домінантними такі типи діалогів, які були повністю відкритими для співпереживання.

У *підрозділі 3.4. «Особливості полілогів і багатоголось української драматургії першої половини XIX ст.»* проаналізовано всі основні типи полілогів і багатоголось. Аналіз дав змогу виявити багато зразків принципово нового поліпозиційного мислення й мовлення дійових осіб. Так, наприклад, у п'єсі «Наталка Полтавка» І. Котляревський виявив вищу майстерність використання таких форм діалогічного спілкування, у які поступово впліталися перші багатовекторні репліки учасників діалогів, а до кінця п'єси подібні діалоги поступово переростали в полілоги як у форму обрядово-звичаєвого спілкування. Ще активніше цю форму плюралістичного спілкування став застосовувати Г. Квітка-Основ'яненко («Приезжий из столицы...» та «Дворянские выборы...») – він першим з допомогою

полілогічно-плюралістичних форм мовлення показав повний світсько-позиційний розбрат суспільних «вершків» тогочасної імперії. Саме в п'єсах цього й інших драматургів особливу роль стали відігравати медіатори, які почали надавати полілогам здатності переростати в багатоголосся – п'єси Р. Андрієвича, Я. Кухаренка й ін.

Дослідження показали, що власне полілоги й власне багатоголосся виконують функції принципово різні. А найкраще це простежується в п'єсах з обрядовими діями: К. Тополі («Чары...»), Г. Квітки-Основ'яненка («Сватання на Гончарівці»), П. Котлярова («Любка...»), С. Писаревського («Купала на Івана»). Драматурги, поклавши в основу сюжетів усіх цих творів різні обрядові дії, неодмінно приходили до необхідності показувати перехід діалогів у полілоги, а полілогів – у багатоголосся.

З кінця 30-х рр. у всій українській драматургії стали розповсюдженими прийоми полілогічного й багатоголосого мовлення. Так, у п'єсі «Сава Чалий» М. Костомаров багатоголоссями постійно супроводить майже всі групові розмови козацької старшини. Для цього він використовує ремарки: «многие голоса», «несколько голосов», «все» тощо. І хоча багатоголосся нібито розбалансовує мовленнєво-сміслові єдності учасників діалогів та й без того складних полілогів, проте саме однопозиційні багатоголосся спочатку по-своєму єднають, а потім і зовсім гармонізують різнозвучання багатьох позицій, адже саме репліки багатоголосся прискорюють або вираження «загальних» бажань чи обурень, або вияви подібних результативно-загальних погоджень, позаяк репліка-згода групи чи натовпу починається стверджувальною часткою «так», а на завершальному етапі згода підсилюється і затверджується справжніми гаслами й похвалами.

Особливістю як полілогічного, так і багатоголосого спілкування є те, що позиції дійових осіб досить часто міняються – лише деякі мовленнєві партії учасників таких розмов виголошуються з незмінних позицій. Саме вони здебільшого й надають загальному спілкуванню збалансованості, гармонійності, примирення позицій тих дійових осіб, котрі постійно почували себе менш самостійними чи залежними. Але найпомітніше гармонують позиції дійових осіб багатоголосся тоді, коли в основу подій твору автор кладе те чи те неодмінно завершене обрядове дійство. Хоча й цей принцип діяв не завжди. Так, М. Костомаров і Т. Шевченко репліками дійових осіб, які висловлювали принципово нові, відмінні від загальноприйнятих позиції, налаштовували більшість учасників полілогів на неминучі непримиренні протистояння – аж до бунту багатоголосого натовпу. На цей раз характери полілогів і багатоголосся повністю залежали від дуже своєрідних поглядів драматургів та від характеру тогочасних суспільних ситуацій. І все ж у 40-х рр. полілоги стали чи не найвизначальнішими прийомами більшості творів української драматургії.

Значно складніші форми спілкування дійових осіб спостерігаються в 50-х рр. – у помітно меншій кількості п'єс моно-, діа- та полілогічні способи мовлення дійових осіб почали не тільки й не стільки урівноважуватися,

скільки ускладнюватися шляхом поєднання (а точніше – змішування й переплітання) їхніх елементів при домінуванні того чи того базового прийому. А це вже була ознака нової «переходової» епохи.

Пояснювати причини такого стану можна по-різному: по-перше, зріли принципово нові плюралістичні суспільні перипетії, які українські драматурги побачили першими; по-друге, більшість реципієнтів уже готова була поринути в складності полілогічного мислення, мовлення та діяння й виходити за межі ситуацій домашніх масштабів.

У четвертому розділі **«Найважливіші складові макропоетики творів української драматургії першої половини ХІХ ст.»** простежено процес формування й розвитку домінантних складових макропоетики української драматургії першої половини ХІХ ст. і з'ясовано, що цей процес реалізовувався в кожному десятилітті по-різному. При цьому за найважливіші складові макропоетики взято передусім способи, процеси й наслідки характеротворення і самі характери, розгортання різних типів конфліктів; процеси й наслідки поєднання окремих колізій у конфлікти, конфліктів – у їхні системи та єдності, сюжетних ліній – у фабули й сюжети; процеси й наслідки творення тематичних і проблемних блоків, формування окремих ідей в ідейні тенденції; визначення й художнє моделювання часопросторових локусів і картин світу, природних змін і рухів у художньо змодельовані, власне художньо чи історично визначені сцени, ситуації й картини світу.

У підрозділі 4.1. **«Етапи виникнення й становлення макропоетики української драматургії 1800–1840 рр.»** проаналізовано твори українських драматургів на етапі формування й становлення макропоетики. У такий спосіб з'ясовано, що майже всі основні й типові суспільно-побутові ситуації в Україні та Європі кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. фактично повністю відображено в тогочасній європейській і зокрема в українській драматургії. Відомо, що не всі п'єси й сценарії, написані для аматорських театрів України 1800–1840 рр., збереглися й опубліковані, проте досліджені нами засвідчують: складові макропоетики цих творів далеко не такі однозначні й примітивні, як іноді їх подавали раніше. А в п'єсах на зразок «Наталки Полтавки» І. Котляревського уперше реалізуються принципово нові способи світобачення й нові шляхи творення характерів більшості дійових осіб: майже кожна визначальна риса дійової особи формується й розкривається в конкретних і реалістично мінливих житейських ситуаціях, під впливом конкретних детермінантів. А десятки переплетінь сюжетних ліній і низки важливих вчинків дійових осіб творять часом дуже складні системи характерів і такі ж системи конфліктів. Сюжети творів поступово позбавляються канонізованої спрощеності, натомість наповнюючись хитромудрими сплетіннями, які й творять надзвичайно правдиві та логічні, геніально прості картини буття людей різних соціумів і етносів. Своєрідними іронічними ремейками драм-адюльтерів, популярних у Європі в середині ХІХ ст., постали водевілі І. Котляревського («Москаль-Чарівник»), В. Гоголя-Яновського («Простак...») та ін.

Дріб'язковість ряду саме таких поодиноких зіткнень та імітаційних конфліктів цих п'єс визначалася примітивізмом інтересів, цілей і, відповідно, рис характерів їх учасників. І це в той час, коли тематика й проблематика більшості п'єс перших тридцяти років охоплює майже всі сфери життя українців і всі способи спілкування більшості станів і прошарків народу, усю широту часопросторових масштабів мислення й діяння. Саме тому Г. Квітка-Основ'яненко у своїх п'єсах 20-х рр. принципово міняє не лише тематику, проблематику, ідейно-духовні спрямування, а й мову 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 олігофренічно обмеженого сільського парубка до вічного мандрівного образу «Скупого», від хатньої логомахії між чоловіком і дружиною до обрядово-фантазмагоричних способів світобачення, від примітивного ворожіння до елементів фантазмагорій). Саме в цих п'єсах автора знаходимо й перші прояви сюжетно-подієвих домінант. Хоча остаточні висновки про все це робити не варто, оскільки названі твори здебільшого не закінчені.

1831 року Р. Андрієвич у п'єсі «Быт Малороссии...» репрезентує прошарок зовсім знищених провінційних панів-селяків. Тема й сама проблема їхнього існування, здавалося б, і не заслуговували на справжній викривальний пафос, але драматург подав таку іронічно-вибухову «зав'язку» й таку динаміку конфліктованості твору, що в середовищі української інтелігенції сталися морально-етичні зрушення, адже ці теми й проблеми потрапили в п'єси багатьох інших українських письменників. Вони швидко набували належної глибини розкриття.

Більш раціонально діє антигерой у комедії «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка – він, виступаючи в ролі постійного медіатора, у кожній новій ситуації поводить по-різному, а тому й не дивно, що в цій п'єсі драматург чи не вперше досяг справжніх вершин майстерності в змалюванні дво- та багатовекторної поведінки й граничної визначеності характеру антигероя-пристосуванця, який по-своєму «цементує» всі сюжетні лінії, колізії, події ряди творів.

У 30-х рр. у п'єсах українських драматургів помічено яскраво виражене гендерне маркування дійових осіб: чоловіки виступають активними представниками всіх тогочасних соціумів, а жінки замкнені, на жаль, або в середовищі чуттєвого честолюбства (дворянки), або в межах примітивного побуту (селянки).

По-своєму побачив характери людей і громади К. Тополя. У досить складному як для того періоду творі «Чары...» автор подав низку таких словесно-психологічних поєдинків, у змісті яких зустрічаються вже й елементи психоаналітичного плану. А в «Любці...» П. Котлярова та в «Чорноморському побиті» Я. Кухаренка конфлікти розгортаються так, що вони досить швидко набувають ознак мультиполярності. М. Костомаров у більшості конфліктів

своїх п'єс використовує вже таких медіаторів, котрі мислять і діють масштабами держав, націй, підбурюють пасивних дійових осіб до участі в надмасштабних подіях твору, нерідко так перегруповують усіх учасників коаліцій, що міняються навіть домінантні проблемно-тематичні й етично-філософські блоки та аспекти змістоформи п'єс не стільки навколо героїв та антигероїв, скільки навколо медіаторів. Унаслідок усього цього в більшості досліджених п'єс спостерігається така схема розстановки й перерозподілу сил: у зав'язках основних конфліктів дійові особи подаються спочатку «симетричними», тобто кожен має свою «пару», а в розв'язках ця симетрія неминуче порушується. Та на особливу увагу заслуговує мотиваційно-внутрішній конфлікт – частіше це суперечності між «хочу» і «можу» та «не хочу, але треба». Так, Сава Чалий з однойменної п'єси М. Костомарова долає ще суперечність між «можу» і «не можу».

Тобто зміст, форми й функції складових макропоетики 20–30-х рр. свідчать, що автори п'єс не лише здійснили перші спроби маркувати свої досягнення, а й навчилися вправно ними користуватися: творити складні характери й системи характерів, надскладні конфлікти й системи конфліктів, важливі події й подієві ряди, сюжетні лінії й сюжети – усе почало подаватися не лише у формах відкритих зіткнень, а й у дуже різноманітних переплетіннях намірів, підступів, погроз, задумів, психовпливів тощо. Щоразу частіше робляться акценти і на нереалізованих внутрішніх або здійснених десь «за межами сцени» конфліктах із життя головних дійових осіб – Пустолобов, Сава Чалий та ін. Проблеми й ідеї почали помітно домінувати над конкретикою змісту конфліктів і подій, що ще помітніше зміцнювало ролі медіаторів-підбурювачів і медіаторів-провокацій. У системах характерів дійових осіб п'єс стали простежуватися принципово нові схеми розстановок сил і т. ін.

У *підрозділі 4.2. «Стан розвитку макропоетики в українській драматургії 40–50-х років XIX ст.»* з'ясовано: по-перше, активно стали формуватися нові системи характерів і сюжетів, конфліктів, тематично-проблемних блоків і подієвих рядів, тобто всіх основних складових макропоетики п'єс, – усе це міняється якісно, змістово й насамперед функціонально; по-друге, конфлікти набули дуже помітних ознак кумулятивності, події почали інкрустуватися різнотипними інтригами, усе частіше стали з'являтися нові типи характерів дійових осіб; по-третє, з'явилися такі дійові особи, котрі почали «коментувати» вчинки інших (Афонька з «Вояжерів»), а медіатори активізували свої дії у двох напрямках – для когось і для себе самого (Стеха з «Назара Стодолі»). На зміну наївним, щирим і беззахисним героям приходять дійові особи, які самі відстоюють себе й інших. У стані негативних дійових осіб відбуваються помітні розшарування на нещадних і зажерливих злотворців та на безвільних, але паразитично налаштованих дворян, котрі просто ледве доживають свого віку. Помітно почали переважати й п'єси, у яких системи конфліктів будуються за принципом мультиполярності та з домінуванням різко протиставлених

проблемно-тематичних блоків і аспектів. Саме тому значно частіше й вільніше драматурги зазначеного періоду починають користуватися різноманітними способами ескалації й ретардації загального процесу розвитку подій твору, а серед усієї кількості переплетінь окремих сюжетних ліній розмежовують такі, що складають справжні зіткнення непримиренного характеру, тобто породжують і несуть у собі надвисоку напругу конфліктогенного порядку як основних, так і другорядних (перш за все фонових) поєдинків. Сюжетні лінії, фабули, сюжети п'єс загалом також урізноманітнюються, ускладнюються, проте не завжди увиразнюються: у трагедіях і комедіях вони стають чіткими й прозорими, а в драмах, особливо у водевілях, жартах, «шутках» – «розмиваються». Надзвичайно вагомими й актуальними постають проблемно-ідейні та естетично-пафосні аспекти навантаження і спрямування п'єс. У 40–50-х рр. ХІХ ст. українські драматурги почали активно виходити на масштаби загальнолюдського мислення й занурюватися в глибини суто філософського світобачення.

У підрозділі 4.3. «Поетика загального komponування твору української драматургії першої половини ХІХ ст.» проаналізовано обрані твори в площині поетики їхнього загального komponування, позаяк у процесі теоретичних пошуків цілісної концепції поетики komponування п'єси й особливо під час історико-літературної апробації такої концепції виникла необхідність диференціювати способи поєднання складових мікро- і макропоетики та шляхи конструювання (власне komponування) її загальної структури. Дослідження показало: поетику загального komponування п'єси варто вивчати лише після осмислення її сутності й поєднання складових мікро- та макропоетики – тільки тоді можна зрозуміти і вищу мету й змістово-пафосну навантаженість, і ступінь художньої доцільності й komponування основних блоків загальної змістоформи твору; лише тоді можна досягнути вищу логіку обраної автором послідовності найважливіших подій твору; лише в такий спосіб можна помітити саму наявність завершених (чи незавершених) побутових або суспільних ситуацій і картин, виявити й вивчити дійсно домінантні характери, конфлікти, події п'єси. Виявлено, що найважливішими результативними факторами й особливостями процесу komponування різних п'єс є не тільки загальна змістово-формальна цілісність твору, а й функціональна значимість скомпонованої змістоформи тощо.

З'ясовано, що деякі наскрізні дійові особи, концентруючи навколо себе інших, по-своєму komponують і основні блоки змістоформи твору. Так, наприклад, у п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка» героїня, будучи міцно пов'язаною з усіма основними дійовими особами, виразно komponує весь подієвий ряд і створює стійкий ефект перлокутивності.

Подібні komponувальні функції виконують наскрізні дійові особи й провідні інтриги в одноактівках І. Котляревського («Москаль-чарівник») і В. Гоголя-Яновського («Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені москалем»), але там нашарування переважно штучних і безглузких ситуацій лише

розбалансовує цілісність п'єси. Зовсім по-іншому скомпонував Г. Квітка-Основ'яненко п'єсу «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе». Тут є така наскрізна дійова особа (Пустолобов), яка фактично з'являється лише в яві дев'ятій другої дії. І все-таки впродовж усієї п'єси Пустолобов уже самою своєю наявністю об'єднує і всіх дійових осіб, і всі події навколо себе, оскільки він «грає» найважливішу роль. Компонування іншої комедії («Турецкая шаль...») Г. Квітка-Основ'яненко здійснив шляхом повного підпорядкування сюжетних ліній, подієвих рядів начебто прихованій, а насправді дуже схожій мотивації вчинків більшості дійових осіб – гонитві провінціалів за модою.

Дещо по-іншому komponує Г. Квітка-Основ'яненко комедію «Шельменко-денщик» – він подає таку контрастність характерів Шпака й Скворцова, яка спочатку протиставляє, але врешті-решт гармонізує стосунки не лише між цими двома дійовими особами, а й між усіма подіями п'єси.

В «українській опері» «Сватання на Гончарівці» щойно згаданий автор досить надійно й послідовно komponує переплетіння сюжетних ліній у поодинокі зіткнення й далі в конфлікти та в систему конфліктів. При цьому особливі komponувальні функції надаються послідовності обрядового дійства – сватання. Саме обряд сватання виступає найпотужнішим засобом створення доцентрового тяжіння всіх основних складових змістоформи твору.

На відміну від принципів і способів komponування названого твору Г. Квітки-Основ'яненка, у п'єсі П. Котлярова «Любка...» основні складові змістоформи komponуються дещо по-іншому. Тут у центрі уваги перебуває подібний передвесільний обряд сватання, але він подається незавершеним. А низка важливих та непослідовних і начебто нелогічних подій виключно концентрично поєднує твір, надаючи ознак цілісності перш за все сюжетові й загальному подієвому рядові п'єси.

С. Писаревський, поєднавши в одному творі народне гуляння з весільним дійством «Купала на Івана», не лише помітно затримав розвиток основного конфлікту і подій п'єси, а й протиставив дві досить принципові форми світобачення: з одного боку, це протиставлення породило дуже гостру і (як на той час) нову інтригу світоглядно-психологічного порядку, з іншого, – така «вічна» модель світоглядно-психологічної суперечності підпорядкувала собі як «ігровий» спосіб розвитку події, так і всі начебто «сторонні» сцени й епізоди. До того ж, усе це помітно знівелювало відмінності характерів основних дійових осіб. Якщо в середині 30-х рр. ХІХ ст. komponувальними функціями наділялися в основному герої, то з кінця вказаного десятиліття ці ролі на себе дуже активно перебирають антигерої. Так, у «драматичних сценах» М. Костомарова «Сава Чалий» заздрісник Ігнат Голий майже постійно «викриває» Саву і тим самим також єднає всю змістоформу п'єси. А в кінці 30-х рр. komponування бачилося вмінням досягати цілісності загальної архітекτονіки п'єси: від послідовності та змістової взаємопов'язаності ситуацій, яв і дій п'єси до єднання кількох наскрізних дійових осіб. У 40–50-х рр. основні komponувальні функції починають виконувати інші фактори:

постійні ескалації та ретардації розвитку подій, «композиційні кільця», особливі композиційні контрасти, умовно-ігрові й візуально-ігрові моделі тощо.

Більше того, у 40-х рр. до всього названого додаються ще й згадувані раніше «коментатори сюжетних дій» («Вояжери», «Чорноморський побит») – їхні наскрізні гасла й коментарі єднають події у формі порівнянь, зіставлень чи ідентифікування, у яких зовсім різні сцени та ситуації нібито «нанизуються» на критерії й оцінки цих дійових осіб. Особливо вдало прийом композиційного контрасту використав М. Костомаров у п'єсі «Кремуцій Корд». Але надмірне захоплення драматургів різними формами ретардації («Чары...», «Поворот козаків із Трапезунда»), навпаки, помітно ослаблювало структурну цілісність твору. Та й однотипні повтори або не завжди доречні спогади дійових осіб розбалансовували структурно-сміслову канву і єдність твору.

У 50-х рр. в українських п'єсах назрів дуже помітний відхід від принципів доцентрової та концентричної композиції взагалі. Натомість стало проявлятися тяжіння до такої скомпресованої подачі подій і до такого «стрибкоподібного» й нерівномірного компонування, які часто приводили до порушень послідовно-часових, а нерідко й просторових зв'язків між людськими конфліктами й подіями, розсіювали увагу реципієнта на другорядні теми, проблеми та ідеї творів. Тобто можна сказати, що саме тоді прийшов час пошуків нових прийомів і принципів компонування основних та найвагоміших змістоформ п'єси.

У **Висновках** подано найважливіші наслідки аналітичного огляду праць із метою вияву змісту, основних функцій і сутності категорій «поетика твору літератури» взагалі та «поетика п'єси» зокрема в їхньому історико-літературному поступі; результати процесу формування й апробації робочих концепцій мікро- та макропоетики і поетики компонування п'єси на матеріалі творів української драматургії першої половини ХІХ ст.

З'ясовано: порушені проблеми й питання були постійно актуальними, оскільки їхні значення та функції мінялися і «перезавантажувалися» кожної нової епохи. На перших етапах поетика художньої літератури як виду мистецтва була не чим іншим як первісною формою літературознавства та своєрідною філософією всіх видів словесних мистецтв; у перші півтори тисячі років нової ери, коли формувалися три основні складові літературознавства, поетика стала виступати в ролі теорії літератури взагалі й посилила цю функцію в ХVІІ–ХVІІІ ст. Концептуальні розробки питань і проблем поетики творів поезії, прози та драматургії в ХІХ і ХХ ст. привели до того, що поетика твору літератури поступово стала тією базовою складовою теорії літератури, на основі якої формулювалася низка оригінальних поетик.

Не менш узагальненими є й поетики творчих спадщин (манер) окремих письменників, стилів, течій, напрямків і навіть методологічних тенденцій, поетика жанрів, видів та родів літератури, але все це вже здобутки власне теорії літератури.

При цьому виявлено, що системний і спеціальний процес поетологічних пошуків неминуче повинен починатися з аналітичного осягнення кожної окремої складової мікро- та макропоетик і поетики komponування взагалі, а вже потім поетика конкретного твору літератури може розглядатися в різних планах та аспектах.

Після з'ясування того факту, що зміст, форми, ознаки й функції мікропоетики твору провідні вчені виявляють і описують на текстуально-синтагматичній вісі твору, а також після апробації цієї концепції на багатому матеріалі сформовано такий висновок: мікропоетика твору – це система процесуально-наслідкових і текстуально виражених значень і смислів, котрі є будівельним матеріалом для творення наївно-натуралістичних, художньо змодельованих чи й справді художніх образів людей, ситуацій, явищ, процесів і картин світу; макропоетика – це така ж система процесуально-наслідкових складових змісту твору, які виявляються й вивчаються на рівні парадигматики твору, тобто впродовж усього твору (наскрізні ситуації, образи); поетика komponування – це не механічна сума поєднань або «зчеплень» конкретних складових мікро- і макропоетики (то скоріш процеси монтування), а перш за все система таких процесів і наслідків конструювання загальної художньої цілісності твору шляхом komponування найвагоміших блоків та аспектів його змістоформи. Оскільки поетика п'єси принципово відрізняється багатьма структурно-змістовими факторами й ознаками від поетики твору літератури взагалі, називаємо лише найважливіші з них: мікропоетика твору драматургії має два дуже відмінних типи мовлення – мовлення автора від імені неозначеної особи та мовлення автора від імені дійових осіб; ці два типи відрізняються тим, що перший тип призначається передусім діячам театру, а вже потім і читацькому загалові, а другий (основний) – глядачам; мовлення автора від неозначеної особи наратора має кілька традиційних форм і прийомів, але їх може бути й значно більше, а мовлення від імені дійових осіб подається лише у формі чотирьох прийомів – моно-, діа- та полілогів, рідше – у формі однопозиційного багатоголосся. Хоча в склад кожного з цих чотирьох прийомів можуть бути інкрустованими й будь-які інші прийоми художньо-літературного мовлення взагалі. Досить виразною є специфіка макропоетики п'єси – у ній характери (рідше образи) людей, ситуацій, явищ і процесів є не просто основними, а визначальними та настільки «зчепленими», що без них немає ні драматизму, ні єдності подій твору. І вже зовсім оригінальною бачиться поетика komponування п'єси – такого конструювання найвагоміших блоків змістоформ твору, без якого немає ніякої цілісності ні сюжету, ні системи характерів і конфліктів, ні постійної динаміки розвитку подій твору.

Оскільки вчені з різних точок зору, методологічних засад і підходів подали вже, на їхню думку, найважливіші характеристики й оцінки української драматургії досліджуваного періоду, довелося досліджувати поетику фактично кожної окремої п'єси детально й у чіткій хронологічній послідовності, в означеній «системі систем», щоб виявити й осягнути головне: принципові

зміни (порівняно з попередніми періодами) відбувалися не одразу, а в чіткій відповідності до змін у суспільстві й у свідомості авторів. Українські драматурги вказаного періоду, почавши з активного збагачення мови творів засобами й прийомами просторіччя, досягли неймовірного розширення кола зображуваних типів характерів, сфер життя й масштабів мислення дійових осіб. А найменших змін зазнала поетика komponування, яка найбільше залежала від вимог сцени й театру, але й там уже в 30–40-х рр. відбувалися кардинальні зміни.

Саме тому історико-літературний поступ поетики української драматургії першої половини XIX ст. видається в цілому досить нерівномірним. Так, упродовж 1800–1830 рр. у складі мікропоетики помітних змін зазнали назви, авторські визначення часопростору й жанру, авторські представлення дійових осіб, умов і мотивів їхнього мислення, мовлення й діяння. Принципово по-новому «заграла» в п'єсах лише ремарка. Загалом на 30-і й 40-і рр. припало найбільше змін і новацій: авторське мовлення набуло всіх відтінків суто національного характеру, помітно ускладнилися моно-, діа- та полілоги й багатоголосся, адже останні два прийоми почали передавати дуже помітний у тогочасному суспільстві плюралізм позицій і думок.

У змісті й функціях складових макропоетики простежується приблизно та ж сама «амплітуда» поступу, але тут неймовірно урізноманітнюються характери, поширюється коло соціальних типів, ситуацій, конфліктів, ускладнюються події, подієві ряди. І перше, що впадає в око, – це темпи й шляхи характеротворення, творення нових суспільних ситуацій і масштабів мислення дійових осіб: з'являються окремі химерні події та ситуації. Загалом у плані формування, становлення й розвитку мікро- та макропоетики і поетики komponування української драматургії першої половини XIX ст. намітилось два основних етапи: 1800–1830 рр. та 1830–1860 рр.

Справжні вагомні здобутки продемонстрували українські драматурги першої половини XIX ст. в галузі komponування творів у завершені єдності та стійкі конструкції, адже вони почали керуватися вже й такими новими принципами komponування, як доцентрове та концентричне, відцентрове та контрастне конструювання формозмісту п'єс. Досить часто весь хід подій п'єси драматурги об'єднують навколо того чи того звичаєво-обрядового дійства – тоді ситуації, колізії, конфлікти й різноманітні перипетії твору сповна передбачувано та природно вплітаються в процес такого дійства, яке по суті виконує всі основні komponувальні функції твору. Загалом поетику komponування творів української драматургії 30-х рр. автори помітно збагачують і шляхом удосконалення й урізноманітнення традиційних, винайдених ними ще у 20-х рр. способів конструювання загальних змістоформ п'єс. У цьому плані дуже показові п'єси про дії молодих і закоханих пар до й під час передвесільних звичаїв та обрядів, особливо обряду сватання. Застосовувалися й принципово нові прийоми – наскрізні зацікавлення

реципієнтів моментами новомодної містики («Ясновидящая»), ворожіння («Чары...») та ін.

У 40-х рр. до всього того додаються ще й наскрізні дійові особи «медіатори», «провокатори» та «коментатори» вчинків інших дійових осіб, сюжетної дії тощо – вони не тільки здійснюють єднальні супроводи і підсумкові оцінки, а й указують на схожі та вирішальні, а отже, й так само єднально-гармонізуючі риси характерів основних дійових осіб. Саме в цей час українські драматурги починають широко використовувати різні варіації прийомів «композиційного кільця», «композиційного контрасту» тощо. Проте в деяких п'єсах відчувається надмірне захоплення драматургів різними формами ретардації, які помітно ослаблюють розвиток подій і структурну цілісність твору. У 50-х рр. в українських п'єсах стало проявлятися тяжіння драматургів до скомпресованої подачі подій з таким своєрідним «стрибкоподібним» компонуванням всього сюжету, котре вочевидь порушувало й послідовно-часові зв'язки, але зосереджувало увагу реципієнта на найважливішій наскрізній проблемі, на такій же ідеї й тим самим по-новому компонувало всі основні та найвагоміші складові змістоформи твору. На підставі всіх виявлених і вивчених процесуально-наслідкових складових мікро- та макропоетики й поетики компонування творів української драматургії першої половини ХІХ ст. можна говорити про стрімке зростання майстерності та художності творів, а це вже такі принципово нові ознаки й характеристики, котрі засвідчили майже повну сформованість української драматургії першої половини ХІХ ст. як національно визначеної.

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИСЕРТАЦІЇ ВИКЛАДЕНО В ТАКИХ ПУБЛІКАЦІЯХ:

1. Ковпик С. І. Основні складові поетики української драматургії першої половини ХІХ століття : монографія / Світлана Ковпик. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. – 425 с. (19,3 др. арк.)

Рецензії:

Кудрявцев М. Г. Системне рішення глобальної проблеми / Михайло Кудрявцев // Вісник Луганського Національного університету імені Т.Шевченка. Серія: Філологічні науки. – 2011. – № 6 (217). – С. 285–287.

Горболіс Л. М. Ґрунтовна презентація поетики твору української драматургії першої половини ХІХ століття / Лариса Горболіс // Українська література в загальноосвітній школі. – 2011. – № 5. – С. 43.

2. Ковпик С. І. Особливості монологів, діалогів та полілогів у російському та українському водевілі першої половини ХІХ століття / Світлана Ковпик // Південний архів: Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон, 2006. – Вип. ХХХІІ. – С. 32–37 (0,3 др. арк.).

3. Ковпик С. І. Обрядово-звичаєві форми діалогів та полілогів у п'єсі С. Писаревського «На Купала на Івана» / Світлана Ковпик // Наукові записки :

зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Харків : ППВ «Нове слово», 2006. – Вип. 4 (48). – С. 34–40 (0,5 др. арк.).

4. Ковпик С. І. Макро- та мікропоетики духовності драматургії: синтагматика та парадигматика пошуків / Світлана Ковпик // Південний архів: Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон, 2007. – Вип. XXXVIII. – С. 67–72 (0,4 др. арк.).

5. Ковпик С. І. Монолог та діалог як засоби вираження духовності у вертепній драмі XVIII ст. та в п'єсі П. Куліша «Іродова морока» / Світлана Ковпик // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей. – Ніжин : ТОВ «Видавництво “Аспект-Поліграф”», 2007. – Вип. XII : Лінгвістика і літературознавство. – С. 237–244 (0,5 др. арк.).

6. Ковпик С. І. Форми одухотворення монологічного мовлення дійових осіб драматургії Г. Квітки-Основ'яненка / Світлана Ковпик // Вісник Луганського національного університету імені Т. Шевченка. Серія: Філологічні науки. – 2007. – № 8 (125). – С. 47–53 (0,9 др. арк.).

7. Ковпик С. І. Філософсько-психологічні виміри духовності монологічного мовлення п'єс / Світлана Ковпик // Наукові записки ХНПУ ім. Г. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Харків : ППВ «Нове слово», 2008. – Вип. 2 (54). – Ч. I. – С. 162–169 (0,5 др. арк.).

8. Ковпик С. І. Макропоетика духовності героя у слов'янській драматургії XIX століття / Світлана Ковпик // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. А. Зарва. – К. : Освіта України, 2008. – Вип. XIX : Лінгвістика і літературознавство. – С. 200–206 (0,5 др. арк.).

9. Ковпик С. І. Духовність полілогічного мовлення в п'єсах В. Шекспіра «Приборкання норавливої» та Ю. Федьковича «Як козам роги виправляють» / Світлана Ковпик // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. – К. : Освіта України, 2008. – Вип. XVI. – С. 386–395 (0,6 др. арк.).

10. Ковпик С. І. Синтагматична мікропоетика духовності авторського мовлення у творах української драматургії XIX століття / Світлана Ковпик // Південний архів : Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон : ХДУ, 2008. – Вип. XXXXI. – С. 31–37 (0,6 др. арк.).

11. Ковпик С. І. Мікропоетика духовності козацтва у драматургії XIX століття / Світлана Ковпик // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки : зб. наук. статей. – Запоріжжя : ЗНУ, 2008. – № 2. – С. 111–120 (0,5 др. арк.).

12. Ковпик С. І. Трансформація макропоетики в основних жанрах драматургії І. Карпенка-Карого / Світлана Ковпик // Наукові записки: КДПУ ім. В. Винниченка. Серія «Філологічні науки (літературознавство)». – Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – Вип. 79. – С. 25–31 (0,3 др. арк.).

13. Ковпик С. І. Синтагматична мікропоетика та парадигматична макропоетика твору драматургії / Світлана Ковпик // Наукові записки ХНПУ

ім. Г. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Харків : ППВ «Нове слово», 2008. – Вип. 2 (54). – Ч. II. – С. 153–160 (0,6 др. арк.).

14. Ковпик С. І. Мікросинтагаматична та макропарадигматична поетика твору літератури взагалі та драматургії зокрема / Світлана Ковпик // Наукові записки ХНПУ ім. Г. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Харків : ППВ «Нове слово», 2009. – Вип. 2 (58). – С. 151–160 (0,6 др. арк.).

15. Ковпик С. І. Поетика і теорія художнього тексту / Світлана Ковпик // Гуманітарна освіта в технічних вищих начальних закладах : зб. наук. праць факультету лінгвістики Гуманітарного інституту Національного авіаційного університету. – К. : ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2009. – Вип. 16. – С. 262–273 (0,5 др. арк.).

16. Ковпик С. І. Мікропоетика мовленнєвих партій дійових осіб у п'єсах І. Наумовича та С. Писаревського / Світлана Ковпик // Вісник Луганського національного університету імені Т. Шевченка. Серія «Філологічні науки». – 2009. – № 18 (181). – С. 61–70 (0,5 др. арк.).

17. Ковпик С. І. Мікропоетика як синтагматичний вимір п'єси та макропоетика як парадигматичний вимір п'єси / Світлана Ковпик // Мова і культура : науковий щорічний журнал. – К. : Видавничий Дім Бураго, 2009. – Вип. 12. – Т. V (130). – С. 223–229 (0,3 др. арк.)

18. Ковпик С. І. Мікропоетика монологу та системи монологів українських п'єс першої половини ХІХ століття / Світлана Ковпик // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : науковий збірник / редкол.: В. А. Просолова (відп. ред.) та ін. – Донецьк : Норд-Прес, 2009. – Вип. 13. – С. 215–223 (0,4 др. арк.).

19. Ковпик С. І. Поетикальність (художність) твору драматургії / Світлана Ковпик // Наукові записки КДПУ ім. В. Винниченка. Серія «Філологічні науки (літературознавство)». – Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. – Вип. 85. – С. 202–211 (0,6 др. арк.).

20. Ковпик С. І. Мікропоетика «авторських» елементів і компонентів текстів п'єс Г. Квітки-Основ'яненка 1827–1830 років / Світлана Ковпик // Вісник Луганського національного університету імені Т. Шевченка. Серія «Філологічні науки». – 2010. – № 4 (191). – С. 78–86 (0,4 др. арк.).

21. Ковпик С. І. Генетико-еволюційні й теоретико-інтерпретаційні засади основних складових поетики / Світлана Ковпик // Наукові записки ХНПУ ім. Г. Сковороди. Серія «Літературознавство» / редкол.: Л. Г. Фрізман та ін. – Харків : ППВ «Нове слово», 2010. – Вип. 3 (63). – Ч. I. – С. 153–163 (0,6 др. арк.).

22. Ковпик С. І. Мікропоетика комедії-опери К. Гейнча «Повернення запорожців із Трапезунда» / Світлана Ковпик // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки : Зб. наук. статей. – Запоріжжя : ЗНУ, 2010. – № 2. – С. 130–136 (0,4 др. арк.).

23. Ковпик С. І. М. Кропивницький як спадкоємець поетики української драматургії першої половини ХІХ століття / Світлана Ковпик // Українська мова і література в школі. – 2010. – № 7. – С. 17–20 (0,2 др. арк.).

24. Ковпик С. І. Мікропоетика незавершених п'єс Г. Квітки-Основ'яненка / Світлана Ковпик // Вісник Луганського національного університету імені Т. Шевченка. Серія «Філологічні науки». – 2011. – № 3 (214) лютий. – С. 67–72 (0,3 др. арк.).

25. Ковпик С. І. Поетика загального компонування твору української драматургії першої половини ХІХ ст. / Світлана Ковпик // Вісник Луганського національного університету імені Т. Шевченка. Серія «Філологічні науки». – 2011. – № 6 (217) березень. – С. 62–73 (0,6 др. арк.).

Додаткові публікації:

1. Ковпик С. І. Монолог та діалог як основні прийоми вираження духовності в п'єсах Івана Наумовича (І. Бужаненка) / Світлана Ковпик // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – К. : Акцент, 2006. – Вип. 24. – Ч. І. – С. 184–192 (0,4 др. арк.).

2. Ковпик С. І. Монолог як засіб вираження душі дійових осіб п'єси І. Карпенка-Карого «Наймичка» / Світлана Ковпик // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – К. : Акцент, 2006. – Вип. 25. – С. 202–211 (0,9 др. арк.).

3. Ковпик С. І. Рефлексія душі Сапфо в монологах драматичної дії Л. Старицької-Черняхівської «Сапфо» / Світлана Ковпик // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – К. : Акцент, 2007. – Вип. 26. – С. 421–428 (0,6 др. арк.).

4. Ковпик С. І. Мікропоетика п'єси Кирила Тополі «Чари...» / Світлана Ковпик // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – К. : Акцент, 2007. – Вип. 28. – С. 144–153 (0,9 др. арк.).

5. Ковпик С. І. Макро- та мікропоетика духовності твору драматургії (до постановки проблеми) / Світлана Ковпик // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – К. : Акцент, 2007. – Вип. 27. – С. 156–165 (0,6 др. арк.).

6. Ковпик С. І. Спілкування як основа мікропоетики твору драматургії / Світлана Ковпик // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – К. : Акцент, 2008. – Вип. 33. – Ч. ІІ. – С. 200–209 (0,5 др. арк.).

7. Ковпик С. І. Спілкування як основа діалогічного та полілогічного мовлення п'єси / Світлана Ковпик // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – К. : Твім інтер, 2008. – Вип. 32. – Ч. І. – С. 74–83 (0,6 др. арк.).

8. Ковпик С. І. Філософсько-психологічні виміри духовності монологічного мовлення української драматургії / Світлана Ковпик // Ucrainica III. – Soucasna ukrajinstika: Problemy jazyka, Literatury a kultury. – 2. Cast.

Sbornik clanku. Univerzita Palackehov Olomouci. – Olomouc, 2008. – С. 455–463 (0,6 др. арк.).

9. Ковпик С. І. Мікропоетика багатоголосся та полілогів в українських п'єсах 40–50-х років ХІХ століття / Світлана Ковпик // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. / редкол.: Г. Ф. Семенюк (гол. ред.), А. В. Козлов (відп. ред.). – К. : Твім інтер, 2009. – Вип. 33. – Ч. II. – С. 183–196 (0,7 др. арк.).

10. Ковпик С. І. Синтагматична мікропоетика назв п'єс, представлення дійових осіб, ремарок в українській драматургії першої половини ХІХ століття / Світлана Ковпик // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць / редкол.: Г. Ф. Семенюк (гол. ред.), А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – К. : Твім інтер, 2009. – Вип. 34. – Ч. I. – С. 110–128 (0,9 др. арк.).

11. Ковпик С. І. Поетика komponування п'єси (до постановки проблеми) / Світлана Ковпик // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць / редкол.: Г. Ф. Семенюк (гол. ред.), А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – К. : Твім інтер, 2010. – Вип. 29. – Ч. II. – С. 199–208 (0,5 др. арк.).

12. Ковпик С. І. Особливості мікропоетики п'єс І. Котляревського / Світлана Ковпик // Збірник наукових статей Полтавського національного педагогічного університету імені В. Короленка. – Полтава : ПНПУ, 2011. – С. 44–58 (0,7 др. арк.).

АНОТАЦІЯ

Ковпик С. І. Мікро- та макропоетика української драматургії першої половини ХІХ століття. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальностей 10.01.06 – теорія літератури та 10.01.01 – українська література. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2011.

У дисертації здійснено системне дослідження поетики твору драматургії та її складових мікро- і макропоетики та поетики komponування на матеріалі української драматургії першої половини ХІХ століття. У роботі узагальнено концепцію поетики п'єси, подано визначення понять «мікропоетика», «макропоетика» та «поетика komponування» твору драматургії й апробовано все це на матеріалі української драматургії першої половини ХІХ ст. У процесі вивчення творів української драматургії першої половини ХІХ ст. виявлено й осмислено низку дуже істотних фактів та особливостей як загального процесу виникнення, формування, становлення й розвитку нової української драматургії, так і процесу поетапних змін у мікро- та макропоетиці й поетиці komponування її творів.

У дослідженні доведено, що вагомі здобутки продемонстрували українські драматурги першої половини ХІХ ст. в галузі поетики

компонування – від логічних до художньо доцільних переходів у розвитку подій, від поодиноких зіткнень дійових осіб під час розвитку конфлікту до найрізноманітніших конструювань загальної змістоформи твору за принципами доцентрового, концентричного, відцентрового та контрастного komponування.

Ключові слова: поетика твору літератури, поетика п'єси, мікропоетика, макропоетика, поетика komponування, українська драматургія першої половини ХІХ ст.

АННОТАЦІЯ

Ковпик С. И. Микро- и макропоэтика украинской драматургии первой половины XIX века. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальностям 10.01.06 – теория литературы, 10.01.01 – украинская литература. – Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко. Киев, 2011.

В диссертации проведено системное исследование поэтики произведения литературы вообще и поэтики произведения драматургии в частности. Особое внимание уделено изучению её составляющих – микро-, макропоэтики и поэтики komponирования. Результатом теоретических исследований стала оригинальная концепция поэтики пьесы, которая апробирована на материале произведений украинской драматургии первой половины ХІХ века. В работе обобщены результаты предыдущих интерпретаций содержания категорий «поэтика», «поэтика произведения литературы» и «поэтика пьесы», а также понятий «микропоэтика», «макропоэтика» и «поэтика komponирования». В процессе апробации всех теоретических выводов на материале украинской драматургии первой половины ХІХ века выявлено и осмыслено ряд существенных и ранее не замеченных особенностей как общего процесса возникновения, формирования, становления и развития поэтики новой украинской драматургии, так и процессов возникновения и изменения её составляющих частей – микро-, макропоэтики и поэтики komponирования. Замечено, что именно в поэтапных изменениях этих подсистем поэтики произведений новой украинской драматургии проявилось и принципиальное изменение общего развития исследуемого явления.

Важнейшими оказались такие его черты: мышление и речь самих авторов и действующих лиц на собственном украинском языке пришло в украинскую драматургию первой половины ХІХ столетия путем изначального представления преимущественно малообразованным действующим лицам права говорить на родном языке, а чиновникам – на любом другом, и даже беспощадно смешном языке. А на языке нации сами драматурги заговорили только с конца 30-х гг. да и то не во всех пьесах. Уже с конца 20-х гг. доминирующими стали принципиально новые темы, проблемы, идейные

тенденции; драматурги уверенно вышли на масштабы мышления проблемами всемирной истории, философии и духовности.

В целом, с точки зрения формирования и становления поэтики новой украинской драматургии первой половины XIX века наметились два основных этапа: 1800–1830 гг. и 1830–1860 гг. На первом этапе все важные факторы макропоэтики напоминали попытки театральной маркировки всего того, что происходило в реальной действительности, и всего того, что зафиксировано в устном народном творчестве, в интермедиях и интерлюдиях.

Таким образом появились совсем новые характеры, сюжетные структуры, системы и схемы характеров, конфликтов и событий, событийных рядов. Всё чаще стали проявляться принципиально новые темы, проблемы, идеи, новые тенденции. В пьесах украинской драматургии первой половины XIX века появились новые системы характеров действующих лиц: в начале пьес некоторые пары сравниваются симметрично, а в процессе развития конфликта и особенно в финале пьесы эта симметрия принципиально меняется. Многослойные, кумулятивные конфликты, которые стали появляться на первом этапе формирования и становления макропоэтики, нуждались в мобилизации таких действующих лиц, интеллектуальные усилия которых способны решать именно такие проблемы и конфликты.

Анализ большинства пьес показал, что украинские драматурги первой половины XIX века многого достигли в области поэтики композирования: они уже свободно использовали принципы центростремительного и центробежного, а также концентрического, контрастного композирования. Драматурги указанного периода очень часто использовали совмещение важных блоков и компонентов формы и содержания пьес и т. д. Украинские драматурги первой половины XIX века поэтику композирования обогащали из десятилетия в десятилетие, используя принципиально новые приёмы и способы композирования пьес. Очень часто весь ход событий драматургии объединяли вокруг того или иного обрядового действия. В 20–40-х гг. авторы пьес обогащают поэтику композирования заметным усовершенствованием традиционных приёмов и т. д.

В 40-х гг. ко всему этому присоединяются «комментаторы сюжетного действия», медиаторы, которые комментируют действия других персонажей, дают им оценки, указывают на решающие моменты развития событий произведения. Именно в этот период украинские драматурги широко используют разные вариации приёмов «композиционное кольцо», «композиционный контраст» и др.

В 50-х гг. в украинских пьесах наметилось существенное отступление от принципов центробежного, центростремительного и концентрического композирования, в то же время появились и случаи максимально скомпрессированной подачи события и тем самым композирования произведения. Именно такие результаты изучения составных микро-, макропоэтики и поэтики композирования новой украинской драматургии первой половины XIX века дали право говорить и о мастерстве драматургов, и

о художественности их произведений. Мастерство украинской драматургии – это принципиально новое её качество, которое сформировалось как национально определённое. А художественность только начала проявляться, поэтому более конкретные выводы должны быть сформулированы в специальном исследовании.

Ключевые слова: поэтика произведения литературы, поэтика пьесы, микропоэтика, макропоэтика, поэтика композирования, украинская драматургия первой половины XIX в.

SUMMARY

Kovpik S. I. Micropoetic and macropoetic Ukrainians plays in first of the 19 century. – Manuscript.

Thesis for a doctor degree in philology, specialities 10.01.06 – Theory of Literature and 10.01.01 – Ukrainian Literature. – Kyiv Taras Shcevchenko National University of Kyiv. – Kyiv, 2011.

The thesis explores systematic investigation poetic play and component micropoetic and macropoetic, poetic grouping of the Ukrainians plays in first of the nineteenth century. The dissertation to generalize to keep category “poetic play”, concepts “micropoetic” and “macropoetic”, “poetic grouping”, to learn process definition concepts. To display and sensible process forming system phased change micropoetic and macropoetic, poetic grouping on the material of the Ukrainians plays in first of the nineteenth century. Micropoetic to make macropoetic play Ukrainians plays in first of the nineteenth century discovered change essential. To develop Ukrainian playwright methods to model character and conflict Ukrainians plays in first of the nineteenth century.

The dissertation argument result poetic grouping of the Ukrainians plays in first of the nineteenth century unity completion to be guided this basic principle: concentricity and to concentricity, from concentricity and contrast grouping component in form in content play.

Key words: poetic play, micropoetic, macropoetic, poetic grouping, Ukrainians plays in first of the nineteenth century.

Світлана Іванівна Ковпик

Мікро- та макропоетика української драматургії першої половини XIX століття

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук
за спеціальностями 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.01 – українська література

Підписано до друку 22.09.2011 р.
Формат 60х90/16. Ум. др. арк. – 1,9. Авт. арк. – 1,9.
Тираж – 100 пр. Зам № 33-09.

Друкарня СПД Щербенок С. Г.
Свідоцтво ДП № 126-р від 12.10.2004 р.
вул. Рокоссовського, 5, 3, м. Кривий Ріг, 50027.
(0564) 922-077.